

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DÁLNEHO VÝCHODU

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

František Reismüller

UMĚNÍ POVÍDKY SPISOVATELKY ZHANG AILING

THE ART OF THE SHORT STORY BY ZHANG AILING

vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D

**Praha
2008**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

F. IZ

Obsah

Úvod	3
Vstupní hypotéza	4
Poznámka k transkripcím a užití čínských znaků.....	5
1. Život a dílo Zhang Ailing	6
1.1 Život Zhang Ailing do roku 1942 a počátky její literární tvorby	6
1.2 Život a dílo Zhang Ailing po roce 1942	9
1.3 Situace v Šanghaji během japonské okupace	11
1.4 Zhang Ailing vs. komunistický režim	12
2. Žánrová analýza povídek.....	15
2.1 Názor literárních vědců na tvorbu Zhang Ailing.....	15
2.2 Vysvětlení základních pojmů	16
2.2.1. Tíhnutí k uzavřenosti	16
2.2.2. Ontologický příkop.....	17
2.2.3 Linearita vs. prostorovost	17
2.2.4. Signalizovaná přítomnost vypravěče (nikoli reflektora)	18
2.2.5. Prožitek pocitu osamění	18
2.2.6. Epifanie.....	19
2.2.7. Směřování k jednomu účinku, k jednotě dojmu	19

2.3 Poznámka k výběru povídek	19
2.4 Rudá růže, bílá růže	20
2.5 Jasmínový čaj	27
2.6 Blokáda	33
2.7 Zlatá klec	39
Závěr	47
Bibliografie	51

Úvod

C.T. Hsia označil spisovatelku Zhang Ailing 张爱玲 (1921 – 1995) za nejnadanějšího z autorů, kteří se objevili ve čtyřicátých letech. Napsal o ní také, že měla stejně blahodárný vliv na generace mladých čínských autorů v Americe a na Taiwanu jako Lu Xun na spisovatele dvacátých a třicátých let (1981:528). A už v šedesátých letech o jejích povídkách samotných prohlásil, že nejenom snesou srovnání s prací moderních, anglicky píšících autorek, ale v jistých ohledech si mohou klást nároky na kvalitativní nadřazenost (1961:389).

A skutečně – Zhang Ailing je svým způsobem *femme fatale* čínské literatury: Inspirativní svobodou, kterou jí poskytlo zaměření se na dění ve světě lidské duše a v prostoru mezi jedinci spíš než na dění ve válkou postiženém světě její současnosti. Přitažlivá svým jedinečným stylem popisu stavů a přechodů mezi nimi, kterými dodává příběhům atmosféru, jež se omamně a přitom tragicky vznáší jak odér hořícího opia. A ve své době možná i jedinečná svým vztahem ke čtenářům. Pokud se spisovatelka „dostane mezi čtenáře, přirozeně ví, co čtenáři chtějí a co chtějí, aby jim ona dala, plus ještě něco navíc.“ Tak vyjádřila Zhang Ailing zájem a snad i úmysl stát se populární autorkou (Lee 1999:284).

Tato práce se bude věnovat vrcholnému období spisovatelčiny povídkové tvorby, tedy pracím z let 1943 – 45, která Zhang Ailing strávila v okupované Šanghaji. Tam přesídlila z Hongkongu poté, co bylo město napadeno Japonci. Provedeme analýzu čtyř povídek, které poprvé vyšly v debutové sbírce *Chuanqi* 传奇 v roce 1944, a to na základě různých, výhradně západních, tj. evropských a amerických teorií povídkového žánru a pokusů o jeho definování.

V první části práce se nejprve seznámíme se spisovatelčíným životem, s prostředím, ve kterém se pohybovala a které ji samozřejmě ovlivnilo. V rámci charakteristiky její tvorby se budeme snažit vysvětlit i dějinné souvislosti a odpovědět na některé z dílčích otázek, jako je například její úspěch v Šanghaji, kde se po vydání první sbírky povídek skutečně stala nejpopulárnější spisovatelkou své doby a místa, a důsledky, které z této popularity po skončení války (ne)vyplnuly.

Při zpracování životopisné pasáže první části jsme čerpali informace především z obsáhlého a na fakta bohatého úvodu k monografii *Melancholie als Geste und Offenbarung: zum Erzählwerk Zhang Ailings* od Weiping Huang. Cenné informace pak poskytly také práce od C. T. Hsia, a to jak informace obsažené v jeho rozsáhlém díle *A History of Modern Chinese Fiction 1917–57*, tak v krátkém, nicméně faktograficky bohatém úvodu k anglickému překladu povídky „Zlatá klec“ (The Golden Cangle, Jinsuo ji 金锁记)

v antologii *Modern Chinese Stories and Novellas 1919–1949*. Nutno poznamenat, že tento překlad pochází z pera samotné Zhang Ailing.

Stejné materiály jsme používali i při rozboru literární kariéry autorky, je k nim ale ještě třeba přidat dva texty, v nichž je Zhang Ailing vnímána v kontextu doby a místa, které pro ni znamenaly vrchol kariéry. Jedná se o *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937–1945* od Edwarda Gunna a *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930–1945* od Lea Ou-fan Lee, který se jako jeden z editorů podílel také na kompilaci výše uvedené antologie *Modern Chinese Stories and Novellas 1919–1949*.

Druhá část práce bude patřit zmiňované analýze. Základem pro ni jsou samozřejmě samotné texty povídek. Jako sekundární literaturu jsme pak používali studii Martina Pilaře *Pokus o žánrové vymezení povídky* a práci Susan Lohafer *Coming to Terms with the Short Story*. Obě tato díla představují průřez teoriemi a definicemi či alespoň pokusy o teorie a definice povídky v historii západní literární vědy. Pilařovi jde oproti Lohafer spíše právě o definici. V závěru své studie definuje rysy povídky, které sice sám neobjevil, nicméně identifikoval je při rozboru jednotlivých, historicky významných děl daného žánru jako distinktivní – oproti jiným, literárními vědci povídce přesto přisuzovaným rysům. Lohafer na druhé straně vytváří spíše teorii v tom smyslu, že si všímá interakce mezi realitou čtenáře a realitou díla a na tomto základě pak představuje specifické rysy tohoto žánru. Dalším zdrojem, který nám poskytl znalosti v oblasti literární vědy obecně, se stala kniha *Úvod do studia literatury a interpretace literárního díla* od Aleše Hamana.

Vstupní hypotéza

V této práci si budeme všimát určitých specifických rysů povídkového žánru, tak jak je ve svých studiích na základě výzkumu západních teorií a pokusů o definici povídky popisují Martin Pilař a Susan Lohafer. Vzhledem k rozsáhlosti obou studií vybíráme ty rysy, které jsou jednak zásadní pro povídkový žánr obecně, a za druhé o nich předpokládáme, že budou důležitou součástí významové výstavby povídek Zhang Ailing.

Chceme ukázat, že je možné identifikovat určitou sumu rysů společných pro spisovatelčiny povídky, které na jedné straně potvrzují příslušnost analyzovaných prací k danému žánru a na straně druhé svojí přítomností vytvářejí specifickou atmosféru, která prostupuje autorčina díla a kterou bychom mohli označit za významnou součást jejího tvůrčího rukopisu.

Budeme si také všímat, jak s danými rysy nakládá, jaký důraz tomu kterému rysu přikládá a jak se pak takové počínání projevuje v konkrétních povídkách. V závěru se pak na základě těchto analýz pokusíme určit, v čem spočívá specifická autorčina tvorby.

Poznámka k transkripčním a užití čínských znaků

V celé práci používáme pro přepis čínských výrazů čínské fonetické abecedy pinyin, a to kvůli přehlednosti i v citacích, kde se původně vyskytovala jiná transkripce – viz Edward Gunn, který užívá anglickou transkripci Wade-Gilesovu. Původní přepis necháváme pouze v názvech knih. Pokud se v textu objeví výrazy, jejichž forma je natolik ustálená, že by jejich přepis do pinyinu mohl působit rušivě (např. Peking či Hongkong), taktéž je neměníme. Čínské znaky uvádíme při prvním použití čínského výrazu či jména, a to výhradně v jejich zjednodušené formě. Je-li jako první užit překlad čínského výrazu, doplníme k němu v rámci možností původní čínské znění jak ve znacích, tak v pinyinu. Citujeme-li z čínského originálu, činíme tak vždy ve znacích, nicméně k citaci doplňujeme pouze překlad, nikoli pinyin.

1. Život a dílo Zhang Ailing

1.1 Život Zhang Ailing do roku 1942 a počátky její literární tvorby

Zhang Ailing se narodila 30. 9. 1921¹ v Šanghaji 上海, nicméně část svého raného dětství strávila také v Pekingu 北京 a Tianjinu 天津. Pocházela z rodiny, v jejímž rodokmenu nalezneme i další výjimečné osobnosti. Její pradědeček Li Hongzhang 李鸿章 (1823 – 1901) byl ke konci dynastie Qing 清 (1644 – 1911) významným státníkem, který především na poli průmyslu a zbrojení propagoval pozápádňování, ve kterém viděl jedinou možnost, jak by mohla Čína vzdorovat ekonomickému a teritoriálnímu nátlaku ze strany koloniálních mocností. Jakožto generální guvernér a ministr pro provincie Liaoning 辽宁, Hebei 河北 a Shandong 山东 měl možnost zasahovat do armádních a zahraničně politických záležitostí země (Huang 2001:18). Nechal vybudovat zbrojovku v Šanghaji a snažil se dát dohromady moderní flotilu složenou z křižníků americké a německé výroby, která by mohla pomoci jeho zemi čelit možným útokům ze strany Japonska (Fairbank 1998:251-255).

Zhang Peilun 张佩纶(1848-1903), dědeček Zhang Ailing, sehrál důležitou úlohu ve francouzsko – čínské válce. Jeho otálení s útokem na francouzské loďstvo a snaha na mírové vyřešení vzniklé krize vedlo ke zničení fujianské flotily. Za to byl zbaven úřadu a poslán do vyhnanství. Později se mu však dostalo podpory právě od Li Hongzhanga, který mu poskytl jak zaměstnání, tak svou nejmladší dceru za manželku. Hodnocení historického významu obou těchto spisovatelčiných předků zůstává dodnes velice rozporuplnou záležitostí (Huang 2001:18).

Otec Zhang Ailing znamenal pro čínskou historii jen o málo víc, než že se mu krutými praktikami povedlo vypěstovat ve své dospívající dceři pocity melancholie, hořkosti, beznaděje a z části také sarkasmu, které se v jejím díle nepřehlédnutelně projevují a dodávají mu specifický tón. Byl to chronický povaleč, závislý na opiu a těžící z materiálního zázemí své rodiny, který neměl v životě jediné opravdové zaměstnání. Byl typickým příkladem úpadku sociální vrstvy, z níž pocházel (Huang 2001:19).

Spisovatelčina matka byla „jednou z nejprivilegovanějších žen své doby, neboť ona a její sestra odjely studovat do Francie, když Zhang Ailing byla ještě malé dítě“ (Hsia 1961:389). Po návratu do Číny o několik let později chtěla dát ještě jednu šanci svému

¹ Leo Ou-fan Lee uvádí v knize *Shanghai Modern* letopočet 1920 (Lee 1999:267), nicméně je mezi autory, jejichž studie byly použity pro tuto práci, jediný, a proto se držíme většinového názoru.

manželovi, nicméně po nějaké době, kdy se zdálo, že všechno bude v pořádku, se spisovatelčin otec vrátil ke svým zlovykům a matka opustila rodinu navždy. Pro Zhang Ailing pak následovalo těžké období života, plné tyranie ze strany otce a posléze i nevlastní matky, obou závislých na opiu. To vyvrcholilo po roce 1937. Zhang Ailing úspěšně dokončila střední školu a začala se stýkat se svojí matkou, která v té době opět bydlela v Šanghaji. Časté návštěvy u matky však nebyly otcí po chuti a jeho vzrůstající zlost nakonec vedla k fyzickému útoku na dceru, následovanému domácím vězením. Během něho Zhang Ailing prodělala úplavici, z které se vyléčila v podstatě bez jakékoli lékařské pomoci. Nakonec se jí podařilo z domu otce uprchnout a nikdy více se tam nevrátit (Hsia 1981:390).

Pokud se dá mluvit o nějakém pozitivním vlivu otce na mladou Zhang Ailing, pak je to snad jen fakt, že vzhledem ke svému sociálnímu postavení měl vzdělání v klasické literatuře, a tak mohl ve svých světlejších chvílích (což znamená, že zrovna nepropadal záchvatům agrese a despotismu, popř. že se nepropadal do hlubin opiových snů) povzbuzovat Zhang Ailing k psaní klasické poezie a vůbec ke studiu klasické literatury. Bez toho by, jak píše C. T. Hsia, „těžko připadalo v úvahu, aby spisovatelka na počátku druhé dekády svého života (...) dokázala vstřebat možnosti čínského jazyka s takovou jistotou a umem“ (1981:395).

Už v období stráveném s otcem měla možnost seznámit se s některými díly západních spisovatelů. Po čas domácího vězení četla například Dumasovy *Tři mušketýry* či *Hraběte Monte-Christo* (Hsia 1981:391). Nicméně teprve její matka, k níž se nastěhovala po svém útěku, jí mohla nabídnout nejen západní knihy, ale také vlastní zkušenosti z pobytu v Evropě. Vyprávěla jí o hudbě, o literatuře a umění. A byla to také matka, kdo ji poslal studovat na Dívčí kolej Sv. Marie², kde Zhang Ailing navštěvovala mimo jiné hodiny angličtiny, dějin umění a hudby.

Právě před nástupem na tuto misionářskou školu západního stylu začala Zhang Ailing používat jméno Eileen Chang, kterým se později podepisovala pod své práce v angličtině a pod kterým je také známá v USA a v Evropě. Příjmení Chang pochází z Wade-Gilesovy anglické transkripce čínštiny, zatímco křestní jméno Eileen je v podstatě na fonetické bázi založená adaptace čínského jméno Ailing. Nesmíme ovšem možnosti, které Zhang Ailing pobyt s matkou nabízel, považovat za prostředek ke sblížení, k vytvoření skutečného rodičovského pouta. Jakožto vzdělaná a díky tomu víceméně svobodomyšlná žena poskytla matka mladé Zhang Ailing zázemí pro moderní vzdělání a vytvořila jí podmínky k tomu, aby

² St. Maria's Women's College. Viz McDougall 1997:249.

se mohla svobodně rozhodnout, jakou cestou se bude její život ubírat. Nicméně nikdy se mezi ní a dcerou nevytvořil nějaký hlubší vztah, na to nebyl čas ani prostor.

Během dětství se Zhang Ailing s matkou zřídka vídala a v době dospívání, kdy u ní začala bydlet, se už nepodařilo ztracené, nebo spíše nikdy úplně nenavázané pouto obnovit. Po přibližně roce společného soužití dostala Zhang Ailing na výběr ze dvou možností – buď vzdělání, nebo život správně vychované dívky z dobré rodiny a v krátkém čase svatba s nějakým bohatým mužem (Huang 2001:23). Kdyby zvolila druhou možnost, neměli bychom dnes pravděpodobně o čem psát.

Vzdělání západního stylu, kterého se jí dostalo na výše zmíněné misionářské škole, zužitkovala při úspěšných přijímacích zkouškách na Londýnskou Univerzitu. Nicméně v roce jejího přijetí, tedy 1939, vypukla druhá světová válka, která jí znemožnila odjet a studovat v Londýně. Náhradní řešení byla Hongkongská univerzita, již pak Zhang Ailing navštěvovala až do okupace města Japonci v roce 1941. Do konce studia jí tehdy chyběl jediný semestr (Lee 1999:268). Než se o rok později přestěhovala zpět do rodné a jak si později ukážeme i osudové Šanghaje, pracovala jako ošetřovatelka v nemocnici (Huang 2001:26).

O literární tvorbu měla Zhang Ailing evidentně zájem už od raného dětství. V sedmi letech, kdy ještě ani neuměla všechny potřebné znaky, napsala první vyprávění, milostné dobrodružství z doby dynastií Tang 唐 a Sui 隋 (Hsia 1981:393) a rok později utopický příběh s názvem „Ideální vesnice v ideální představě“³ (Huang 2001:28). V pubertě se dokonce pokusila o román. Nesl název *Moderní sen v červeném domě* (摩登红楼梦 *Modeng Honglouloumeng*) a jednalo se o imitaci klasického čínského románu *Sen v červeném domě* (红楼梦 *Honglouloumeng*). Názvy jednotlivých kapitol tohoto pokusu vymyslel její otec (Huang 2001:19), což je známka toho, že jeho podporu měla Zhang Ailing nejen v rámci studia, ale i pro vlastní tvorbu.

Na střední škole psala pro pobavení svých spolužaček milostné příběhy ve stylu zvaném Mandarínské kachničky a motýlci (Yuanyang hudie pai 鸳鸯蝴蝶派)⁴, což se posléze zúročilo na začátku její strmé kariéry v roce 1943.

³ O tomto příběhu se zmiňuje pouze Weiping Huang, která bohužel neuvádí ani jeho čínský název ani zdroj této informace, byť je jinak v tomto ohledu velice důsledná. Čínský název se nám nepodařilo vypátrat.

⁴ Typ sentimentálních příběhů, který byl populární na přelomu 19. a 20. století. Jejich tematický záběr byl poměrně široký, nicméně typické pro tuto školu je, že ve většině případů pracovala s happy endem, tj. se šťastným manželstvím. Jedno z témat se například týkalo milostného vzplanutí mezi mladým nadaným učencem a krásnou dívkou (caizi jiaren 才子佳人).

První šanci skutečně publikovat však Zhang Ailing nedostala v periodiku čínském, nýbrž v anglicky psaném měsíčníku *The XXth Century*, který vycházel v Číně letech 1941 – 1945 a který vydával německý politolog a novinář Klaus Mehnert (1906 – 1984). Jednalo se o eseje pojednávající o čínských zvycích, obyčejích a pověrách, ale také o jídle a oblékání, psané živou a humornou formou (Huang 2001:29). Je bez diskuse, že spisovatelčina angličtina musela být skutečně na úrovni, ostatně přijetí na Londýnskou univerzitu hovoří samo za sebe. Vezmeme-li v úvahu, že sám Mehnert se o ní i pod vlivem prací, které nenapsala svou mateřštinou, vyjádřil jako o velice nadějném mladém géniovi, nemůžeme než brát to jako důkaz jejího obrovského nadání. Zhang Ailing osobně to brala jako motivaci a utvrzení se v tom, že její cesta za kariérou spisovatelky je správná.

Další nadání, které Zhang Ailing projevovala už od dětství, byla kresba. Zpočátku posílala své výtvary, stejně jako raná literární díla redaktorům různých časopisů, později už ale zůstalo jen u skicování pro radost. Malovala, popř. karikovala především lidi, obyvatele Šanghaje a Hongkongu, a to velice zručně s citem pro detail. „Člověk jen těžko pochybuje o tom, že kdyby se jí dostalo nějakého formálního tréninku, nestal by se z ní výtvarný umělec mimořádných kvalit“ (Hsia 1981:393). Výbornou vizuální představivost ovšem bohatě zúročila ve svých textech.

1.2 Život a dílo Zhang Ailing po roce 1942

První dva roky po návratu do Šanghaje se pro Zhang Ailing staly jedním z nejdůležitějších období jejího profesního života. V roce 1943 poslala na doporučení přítele své tety dva rukopisy Zhou Shoujuanovi 周瘦鹃 (1894 - 1968), vydavateli tehdy velice populárního časopisu *Fialka* (*Ziluolan* 紫罗兰). Zhou Shoujuan byl spisovatel, překladatel, vydavatel několika dalších časopisů a především sám autor píšící ve stylu Mandarínské kachničky a motýlci, což mohlo předpokládat jeho následnou vřelou reakci na obdržené texty. Jednalo se o dvě tematicky spřízněné povídky „Popel aloe – první hoření“ (Chenxiang xie – di yi luxiang 沉香屑-第一炉香) a „Popel aloe – druhé hoření“ (Chenxiangxie – di er luxiang 沉香屑-第二炉香).⁵ Ty byly záhy ve *Fialce* otištěny s Zhou Shoujuanovým výslovným doporučením. Následované dalšími povídkami jako „Jasmínový čaj“ (Moli xiangpian 茉莉香片), „Sútra srdce“ (Xinjing 心经), „Zlatá klec“ (Jinsuoji 金锁记) či „Rudá růže, bílá

⁵ Tento překlad jsme si půjčili od Leea (1999:326, resp. 327), ačkoli jsme si vědomi, že možné by byly i jiné způsoby překladu. Například Weiping Huang překládá jako „Popel kadidla – první urna“ a „Popel kadidla – druhá urna“ (Weihrauchasche – dei erste Weihrauchurne, Weihrauchasche – dei zweite Weihrauchurne) (Huang 2001: 30).

růže“ (Hong meigui yu bai meigui 红玫瑰与白玫瑰) položily tyto texty základ pro příkrý vzestup popularity Zhang Ailing.

V roce 1944 vyšla spisovatelčina první sbírka povídek *Romance* (Chuanqi 传奇) a na počátku roku 1945 sbírka esejů *Klepy* (Liuyan 流言). Obojí se stalo bestsellerem a obojí si v krátkém čase vyžádalo několik dotisků – Zhang Ailing se stává nejpopulárnější spisovatelkou v Šanghaji (Huang 2001:31). V roce 1944 se také poprvé vdává, a to za o šestnáct let staršího Hu Lanchenga 胡兰成 (1905 – 1981), autora pro-Japonských článků a spolupracovníka hlavy loutkového režimu na Japonci okupovaném území Wang Jingweie 汪精卫 (1883 – 1944).

Kromě povídek a esejů psala také scénáře, podle kterých vzniklo ještě za války několik filmů, např. *Trocha hořkosti* (*Duoshao hen* 多少恨) či *Nekonečná láska* (*Buliao qing* 不了情). Scénáře nicméně nepatřily k nejsilnějším stránkám tvorby. Z finančních důvodů se k jejich psaní vrátila až o dvacet let později, kdy dostala zakázku od jisté hongkongské produkční společnosti vytvořit čtenář k filmové podobě *Snu v červeném domě*. Její představy se bohužel neprotnuly s víceméně komerční představou společnosti a tak k převodu její práce na plátno nikdy nedošlo (Huang 2001:35).

Po konci druhé světové války a především poté, co komunisté pod vedením Mao Zedonga 毛泽东 (1893 – 1976) v roce 1949 zvítězili v občanské válce a převzali moc v zemi, přestává psát povídky a budoucnost ukáže, že se k tomu žánru už nikdy nemá vrátit. Mezi roky 1949 a 1952 vydává pouze dva romány na pokračování v časopise *Yibao* 亦报. Jeden z nich s názvem *Mladý Ai* (*Xiao Ai* 小艾) se snaží vidět pozitivní vliv komunistické ideologie a praxe na čínskou společnost, nicméně činí tak spíše nepřesvědčivě a vyumělkovaně. Je to první a poslední významnější komunistickou propagandou poznamenaný text, o který se Zhang Ailing kdy pokusila (Huang 2001:34). O důvodech, které ji k takovému pokusu mohly vést, si povíme níže.

V roce 1952 se Zhang Ailing po deseti letech vrací do Hongkongu, kde zůstává až do roku 1955. Toto období znamená druhou nejvýznamnější fázi její literární tvorby, tentokrát zaměřenou na delší prózu. V roce 1954 vydává dva romány, a to *Píseň rašící rýže* (Yangge 秧歌) a *Láska v pustině* (Chidi zhi lian 赤地之恋). Obě tato díla vyšla jak v čínštině, tak v angličtině, a to jako *The Rice-Sprout Song* (anglická verze 1955), resp. *Naked Earth* (anglicky 1956) (Hsia 1961:528).

Z Hongkongu se Zhang Ailing přesunula do USA, původně na dvouroční spisovatelské stipendium. Nakonec tam zůstala celý zbytek svého života. Seznámila se spisovatelem a dramatikem Ferdinandem Reyherem, který se následně stal jejím druhým manželem a zůstal jím až do své smrti v roce 1967. Co se literární tvorby týče, nevzešlo již z jejího pera nic vyloženě nového či převratného. V šedesátých letech pouze předělala některá svá starší díla. Například „Zlatá klec“ vyšla na v rozšířené podobě na Taiwanu pod novým titulem *Zahořklá žena* (Yuannü 怨女) a v USA v angličtině jako *Růž severu* (The Rouge of the North). Název práce *18 jar* (Shiba chun 十八春) z roku 1948, která se považuje za spisovatelčin první román, se změnil na *Případ na půl života* (Bansheng yuan 半生缘). Mezi roky 1969 – 1972 pracovala v Čínském výzkumném centru Univerzity v Berkeley, kde se zabývala klasickou čínskou literaturou. Nejdůležitější studie, kterou Zhang Ailing tehdy publikovala, je kniha *Noční můra snu v červeném domě* (Hongloumeng yan 红楼梦魇).

Posledních přibližně dvacet let svého života se Zhang Ailing vyhýbala sociálnímu kontaktu, žila osamělý život v malém bytě v Los Angeles a s hrstkou přátel, které v USA měla, komunikovala výhradně písemně (Huang 2001:35). Spisovatelka zemřela v roce 1995.

1.3 Situace v Šanghaji během japonské okupace

Vzhledem k zahraničním koncesím, ve kterých žila i část Číňanů, se Šanghaj na konci dvacátých a třicátých let dvacátého století stala významným přístavem a obchodním centrem. V té době byla obrovským kosmopolitním městem, „srdcem čínské intelektuální avantgardy a úrodnou půdou pro nové myšlenky“ (Hung 1996:18). 7. července 1937 však vypukla čínsko-japonská válka a Šanghaj patřila mezi první území, která japonským agresorům padla do rukou.

Okupace měla na kulturu ve městě samozřejmě určitý vliv, ale jak se mnoho autorů působících v té době v Šanghaji vyjadřuje, nebyl to v žádném případě vliv vyloženě decimující. Samozřejmě, že autoři, kteří zůstali na okupovaném území, nemohli svobodně tvořit v rámci proti-japonské propagandy, na druhou stranu však nebyli vyloženě nuceni Japonce podporovat.

Gunn v první kapitole své knihy píše o tom, že Japonci se sice snažili vytvářet kulturní struktury, ať už se jednalo o časopisy či divadelní sbory, které mezi lidmi propagovaly pozitivní vliv okupace, nicméně jejich snahy v tomto ohledu nebyly nijak extrémně intenzivní a ve svém důsledku ani příliš úspěšné (1980:11-56). V úvodu své studie také předesílá, že důvody, které některé spisovatele vedly k odchodu z okupovaného území do oblastí

spravovaných buď Komunistickou stranou Číny, nebo Kuomintangem, nebyly vyloženy politické. A především, že by bylo velice složité dokázat autorům, kteří zůstali, pohnutky spojené se sympatií k japonskému militarismu či s nadějí na politické výhody pod japonskou vládou (1980:3). Jinými slovy – kdo zůstal, nemusel být zákonitě kolaborant.

Nicole Huang v knize *Women, War, Domesticity* říká, že literatura psaná ženami byla prvním a nejdůležitějším produktem válečných podmínek. Ženy dle Huang pomáhaly utvářet spisovatelskou a čtenářskou kulturu, která byla přímou odpovědí na válku a okupaci (2005:18-19). Pokud pod pojem „odpověď na válku“ budeme zahrnovat i díla, kterým okupace – a zde máme na mysli jak stav v Šanghaji, tak například po roce 1941 v Hongkongu – tvoří pouze rámec, ne samotné téma, týká se tato myšlenka i Zhang Ailing.

Pro naši spisovatelku je ale důležitější fakt, který zmiňuje Weiping Huang, a to že se v Šanghaji i za okupace těšily velké oblibě příběhy psané ve stylu Mandarínských kachniček a motýlů. Autoři tohoto proudu se totiž vědomě zabývali pouze tématy, v nichž byl pocit vlastenectví přítomný tak decentně, že tím na jedné straně neprovokovali okupanty, ale na straně druhé dodávali odvahy vlastnímu lidu (2001:41).

Jak je tedy vidět, situace v Šanghaji nebyla pro začínající autorku vůbec nepříznivá. Naopak se dá mluvit o tom, že jí vlastně poskytla relativně příhodné podmínky, a určitě by stálo za posouzení, jestli by dosáhla stejného úspěchu i v době míru, kdy by literární vývoj v dané oblasti pravděpodobně krácel poněkud odlišnými cestami. Na druhou stranu to byla právě okupace, která způsobila, že se věhlas autorky nerozšířil po celé Číně, ale soustředil se víceméně jen v Šanghaji a posléze také v Hongkongu. A kromě toho měla doba její největší popularity vliv i na to, jak chladně byla v Číně přijímána po konci druhé světové války.

1.4 Zhang Ailing vs. komunistický režim

Existují dva důvody, proč mohla být Zhang Ailing komunisty, kteří převzali vládu nad Čínou v roce 1949, vnímána jako zrádce a kolaborant. První spočívá v jejím manželství s Hu Lanchengem, o němž jsme si už řekli, že spolupracoval s Wang Jingweiem, hlavou loutkového režimu v době okupace. Druhý důvod je prostý – Zhang Ailing dosáhla největší popularity ve špatném čase a na špatném místě. Při troše ideologického zabarvení se i úspěch na území ovládaném nepřítelem – byť s majoritou čínských obyvatel – dá považovat za zradu, přestože autorka nikdy s okupanty přímo nespolupracovala a nenapsala jedinou větu, která by jejich přítomnost v Číně podporovala.

Na druhou stranu také až na výjimky nevykazovalo její dílo z doby okupace a prvních let po konci 2. světové války žádné známky politizace či ideologizace, což bylo v příkrém rozporu s komunistickým vnímáním účelu literatury.

Na počátku čtyřicátých let dvacátého století formuloval Mao Zedong v Yan'anu, tehdejším sídle velitelství komunistických sil, některé ze svých zásadních myšlenek, například právě tu o správném zaměření literatury. Měla „sloužit státu, v tomto případě věci komunisty vedené revoluce“ a měla být „optimistická ve stylu socialistického realismu převzatého ze Sovětského svazu a vystříhat se odhalování nešvarů a nepořádků“ (Faibank 1998:367). Literatura a umění měly sloužit masám (McDougall 1997:195). Když se tyto myšlenky dočkaly písemného vydání jako „Hovory o literatuře a umění na Yan'anském fóru“ (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话), staly se oficiálním postojem Komunistické strany Číny vůči funkci literatury na dalších čtyřicet let (McDougall 1997:196). V červenci 1949 se v Pekingu konal Všečínský kongres spisovatelů a umělců (Zhonghua quanguo wenxue jishu gongzuozhe daibiaodahui 中华全国文学艺术工作者代表大会), jehož hlavním záměrem bylo ustavit Federaci čínských spisovatelských a uměleckých kruhů (Zhongguo wenxue jishujie lianhehui 中国文学艺术界联合会). Tento orgán, kterému předsedal spisovatel a básník Guo Moruo 郭沫若 (1892 – 1978), byl formálně nezávislou a zájmy spisovatelů a umělců hájící institucí, nicméně veskrze sloužil jako jeden z hlavních prostředků politické kontroly nad literaturou a uměním. K němu byla přičleněna Asociace čínských spisovatelů (Zhongguo zuojia xiehui 中国作家协会), která vydávala například časopis *Literatura lidu* (Renmin wenxue 人民文学) (McDougall 1997:198-199).

Zhang Ailing nepsala podle Mao Zedongova „návodu“, nebyla členem ani jedné z výše popsaných institucí, nepřispívala do zmíněného časopisu ani jiných, podobně zaměřených.

Fakt je ale ten, že Zhang Ailing také nikdy nebyla žádným způsobem potrestaná. Pouze jí nebyly přiznány žádné zásluhy a byla označena za triviálního spisovatele. Zmiňované romány na pokračování v časopise *Yibao*, které vydala pod pseudonymem Liang Jing 梁京, vyšly v době poznamenané tak prudkými společenskými změnami, že se jim v podstatě nedostalo žádné pozornosti (Huang 2001:43).

Její odchod z Číny do Hongkongu v roce 1952 nebyl tedy motivovaný politickým tlakem, ačkoli mohl být velice pravděpodobně způsobený autorčiným osobním nesouhlasem s vývojem v zemi.

Romány *Píseň rašící rýže* a *Láska v pustině*, které vydala v roce 1954 v Hongkongu, bývají interpretované jako protikomunistické. David Der-wei Wang se dokonce zmiňuje o tom, že tato díla vyšla v rámci antikomunistické kampaně sponzorované Spojenými státy a že přes všechny jejich soucitný náhled na lidské slabosti v době morálního fanatismu jsou politická takovým způsobem, který by si Zhang Ailing sama nikdy nezvolila, pokud by ovšem měla na výběr (1998:vii). Nepíše už ale, jestli to byla špatná finanční situace nebo něco jiného, co jí tuto možnost vzalo.

Zřejmým tedy zůstává především to, že Zhang Ailing o svou rychle nabytou popularitu v Číně vlivem zvratu politické situace stejně rychle přišla a dodnes je mnohem populárnější na Taiwanu než v ČLR. To je jediný „trest“, který ji za slávu ve špatné době postihl.

2. Žánrová analýza povídek

2.1 Názor literárních vědců na tvorbu Zhang Ailing

Názory autorů, jejichž studie byly použity v této práci, se hned v několika bodech shodují. Všichni ji považují za výjimečnou autorku, za rozenou vypravěčku s citem pro detail a pro náladu.

Shodují se také, že smutek, osamělost a sklíčenost jsou hlavní motivy její tvorby a je to právě jejich inherentní přítomnost ve všech spisovatelčiných povídkách, které je činí tak výjimečnými. C. T. Hsia píše, že slovo „sklíčený“ (čínsky qiliang 淒涼 nebo také cangliang 苍凉) bylo autorčin oblíbený výraz (1961:395). Leo Ou-fan Lee dokonce cituje autorčina vlastní slova: „Věc zvaná štěstí postrádá zajímavost – a především štěstí ostatních lidí“ (1999:284). A dále: „I kdyby jednotlivec mohl počkat, čas nepočká; svět se nachází uprostřed zkázy a mnohem větší zkáza má ještě přijít. Jednoho dne se naše civilizace, ať už skvělá nebo nevýznamná, stane záležitostí minulosti. Pokud je sklíčenost mým oblíbeným slovem, je tomu tak proto, že cítím tuhle amorfní hrozbu ve svém intelektuálním prostředí“ (1999:287).

Weiping Huang staví na rozboru smutku a melancholie vlastně celou svou studii. Hned v úvodu píše: „Zhang Ailing byla spisovatelkou, která ve svém literárním světě uměla propojit tradiční a moderní, běžné a neobyčejné či krásné a škaredé v životě člověka. Tento mozaikovitý, poskládaný svět je pro ni základem pro smutek a osudovost, ale také aktuálnost“ (2001:9).

Lee i Hsia dále vyzdvihují spisovatelčinu obrazotvornost, se kterou dokázala popisovat interiér domu, oblečení lidí, ruch na ulici či svit měsíce. Lee se i vzhledem k tématu své knihy zaměřuje především na to, jakými slovy popisovala Zhang Ailing Šanghaj. Ovšem na tomto základě nám poté opět představuje autorce vlastní pocit smutku a sklíčenosti.

Lee také mluví ještě o jiné kvalitě, kterou nazývá „technickým ,navíc““ (technical „extra“) v autorčiných povídkách, něčím, co v populární literatuře málokdy nalezneme. Tímto „navíc“ je „téměř vševědoucí hlas vypravěče, který nejen že se lehce vznáší nad postavami či do nich vstupuje, ale také je nepřetržitě komentuje důvěrným a omámeným tónem“ (1999:285).

Co se týče rozboru jednotlivých děl, můžeme jako jeden příklad za všechny citovat slova, která pronesl C.T.Hsia o povídce „Zlatá klec“: „Zlatá klec, dlouhý příběh čítající 28 000 slov, je dle mého názoru nejlepší povídkou v historii čínské literatury. Je to nový typ

čínské literatury, který nese šťastné svědectví o tom, že jeho autorka si obratně osvojila elementy jak domácí, tak západní tradice. Co se metody a stylu týče, je tato povídka evidentně zavázaná skvělým čínským románům, zatímco za psychologickou a morální sofistikovanost dluží více západní próze. Nicméně celé dílo je nepopíratelně výtvar nanejvýš osobitého, individuálního talentu“ (1961:398).

To, že se autoři do takové míry shodnou na nejvýraznějších rysech autorčiny tvorby, a kromě toho je všichni hodnotí kladně, je samo o sobě důkazem poslední citované Hsiaovy věty.

2.2 Vysvětlení základních pojmů

V této pasáži se budeme věnovat vysvětlení základních pojmů, se kterými bude analýza povídek operovat. Vybrali jsme sedm kategorií, které můžeme označit jako rysy povídky, či jako teoretická východiska přístupu k žánrové analýze povídky. Soustředili jsme se na to, aby dané rysy měly jak obecnou platnost pro daný žánr, tak předpokládanou specifickou platnost pro povídky Zhang Ailing.

2.2.1. Tíhnutí k uzavřenosti

Susan Lohafer v úvodu kapitoly nazvané „Sentencing the Story“ předesílá, že věta je pro povídku mnohem důležitější než ta nejroztáhlejší báseň či ten nejpoetičtější román a že na úrovni věty je možné identifikovat určité charakteristiky, které jsou typické pro zkušenost, již získáváme na úrovni příběhu (1983:34). Jedním z takových rysů je takzvané „tíhnutí k uzavřenosti“ (impetus to closure). To spočívá v tom, že čtenář prochází určitým sekvenčním procesem, který směřuje ke statickému konci. Prožívá tíhnutí k uzavřenosti, které je blokováno různými druhy překážek, jež jsou nakonec tím či oním způsobem odstraněny, zdolány, absorbovány (1983:42).

Na tomto základě Lohafer rozlišuje dva, resp. tři druhy konců: Fyzický závěr, kterého dosahujeme v podstatě automaticky a který neznamena nic víc, než že větu (povídku) dočteme do konce. Pak je zde kognitivní závěr (cognitive closure), kterého dosáhneme porozuměním toho, co jsme četli. Ten se dále dělí na okamžitý kognitivní závěr (immediate cognitive closure), jenž spočívá v prvotním, povrchním porozumění. Dosáhne jej každý, kdo rozumí jazyku, kterým je povídka psaná, přestože ani tak není tento závěr pro všechny čtenáře naprosto identický. Druhou podkategorií je odložený kognitivní závěr (deferred cognitive closure). Toho je dosaženo v momentě plného porozumění významu povídky. Je ve své

podstatě nemožné ho dosáhnout, zvláště v povídce, která nutí k vážnému zamyšlení. Můžeme s ním ale operovat, pokud se snažíme její význam rozkrýt, popř. o něm diskutovat (1983:43).

Lohafer dále mluví o povídce jako o nejvíce „konce vědomém“ (end-conscious) žánru (1983:94). Také zmiňuje, že pro autora i čtenáře znamená tíhnutí k uzavřenosti na úrovni příběhu niterné očekávání objevení vzorů, které zná ze života (1983:96). My se v povídkách Zhang Ailing pokusíme postihnout intenzitu tíhnutí k uzavřenosti, rozebrat shody a odlišnosti mezi okamžitým a odloženým kognitivním závěrem a způsoby, kterým nás autorka k obojímu přivádí.

2.2.2. Ontologický příkop

Ontologický příkop je opět kategorie vytýčená Susan Lohafer. Tentokrát se týká začátku povídky. Lohafer píše o tom, že každý příběh je obehnan příkopem, který odděluje realitu tohoto příběhu od reality, ve které se nachází čtenář. V tomto smyslu také parafrázuje polským filosofem Romanem Ingardenem (1893 – 1970) definovanou kategorii větného korelátu a mluví o korelátu příběhovém, který značí význam celku, jenž je generován rozmístěním znaků na stránce, nicméně existuje na jiné ontologické rovině než tyto znaky. Autor se může snažit ontologický příkop přemostit, či rozšířit, nicméně záleží na čtenářových schopnostech, jestli se zvládne dostat na druhou stranu. Může se tedy zdát, že neexistuje žádná střední cesta, že člověk je buď v realitě příběhu, nebo mimo ni. Přesto ale pro čtenáře musí existovat nějaká přístupová cesta (1983:52).

Tou je právě začátek povídky, kterého si také budeme v případě povídek Zhang Ailing všímat. Její způsob přemostování ontologického příkopu by nás měl také přivést k dalšímu významnému rysu povídky, který popisuje Pilař, a to k signalizované přítomnosti vypravěče – bude vysvětleno níže.

2.2.3 Linearita vs. prostorovost

Nejprostší způsob jak popsat linearitu, je představit si děj jako trajektorii. Cestu, která někde začíná a někde končí. Tendence k lineárnosti je stejně přirozená pro příběh jako pro lidskou zkušenost. Její nejsilnější a také nejjednodušší funkcí je vyvolat ve čtenáři zájem o to, co se stalo (co se stane, co se děje) (Lohafer 1983:76). Lze ji ale popsat i složitějším způsobem a k tomu si Lohafer opět vypůjčuje definici od Ingardena. Ten mluví o tom, že každá fáze literárního díla kromě té první vykazuje momenty, jež mají základ v jiné, „dřívější“ fázi. Zároveň obsahuje elementy, které žádný základ v jiné fázi nevyžadují.

A nakonec se také skládá z momentů, jež vytvářejí základ pro další, „následné“ fáze. A právě tak je utvářen pořádek „následnosti“ v literárním díle (1983:73).

Linearita má ale své limity a od jisté chvíle nám prvky řazené za sebe začínají vytvářet prostorovou kompozici. Obvykle je sice smysl povídky utvářen následným pořádkem slov a vět, nicméně i v rámci tohoto pořádku můžeme najít signály, které jsou k sobě vztaženy způsobem odlišným od syntaktického plynutí prózy. Takové pojetí celku může být tvořeno nejrůznějšími rysy povídky, nicméně náročnost jejich identifikace spočívá opět především ve čtenářově zkušenosti s prózou obecně, a hlavně s tou, která prostorovost zdůrazňuje (1983:77-78).

V povídkách Zhang Ailing, přestože jejich linearita na sebe strhává hlavní pozornost, můžeme najít mnoho prostorových signálů a naším úkolem bude je odhalit, zmapovat a definovat jejich význam pro autorčin rukopis i celkové vyznění povídky.

2.2.4. Signalizovaná přítomnost vypravěče⁶ (nikoli reflektora)

Tento rys povídkového žánru Martin Pilař převzal od polské a české genologické⁷ školy, jejíž poznatky shrnula polská literární vědkyně Teresa Cieslikowska v podrobných slovníkových heslech, která byla publikována jako součást mezinárodního genologického časopisu *Zagadnienia rodzajów literackich* (Pilař 1994:31). I sám Pilař ale přiznává, že pojem signalizovaná přítomnost vypravěče skýtá příliš mnoho možností výkladu, a tak je třeba ho blíže definovat. K tomu si vypůjčuje naratologickou teorii France Stanzela (*1923) a jeho tři základní vyprávěcí situace: 1) vyprávěcí situace v 1. osobě; 2) autorská vyprávěcí situace; 3) personální vyprávěcí situace. V prvních dvou se jedná o vypravěče, v poslední se jedná o reflektora (1994:38). Pilař tento rys v závěru své studie shledává distinktivním pro povídkový žánr (1994:81).

V povídkách Zhang Ailing se nejčastěji objevuje vyprávěcí situace č. 2 a my budeme sledovat, jakým způsobem a kde je přítomnost vypravěče signalizována.

2.2.5. Prožitek pocitu osamění

I tento rys, který říká, že hlavní postava povídky často prožívá pocity osamění, nakonec Pilař shledal pro daný žánr distinktivním. Převzal ho z anglosaské literárněvědné

⁶ V této práci budeme tento pojem používat ve dvou tvarech: Vypravěč v mužském rodě bude sloužit k označení literárněvědné kategorie obecně a slovo vypravěčka v ženském rodě k označení konkrétního projevu této kategorie v jednotlivých povídkách. Činíme tak proto, že tím odkazujeme na funkci hlasu vypravěče (jakožto zdroje narativu) a současně na jeho autorský charakter (vypravěčka = Zhang Ailing).

⁷ Genologie – poměrně mladá disciplína literární vědy, která se zabývá vývojem a definicí žánrů. Poprvé tento termín použil francouzský komparatista Paul van Tiegh v roce 1938 (Pilař 1994:9).

školy, konkrétně od anglické povídkářky Elizabeth Bowen (1899 – 1973), která jej poprvé popsala ve své předmluvě antologie moderní povídky. Na ni pak navázal její spisovatelský kolega Frank O'Connor (1903 – 1966) v knize *The Lonely Voice* z roku 1962 (1994:29).

My se pokusíme pocit osamění v povídkách Zhang Ailing identifikovat a zhodnotit jeho význam pro její spisovatelský rukopis.

2.2.6. Epifanie⁸

Tento pojem Pilař opět převzal z anglické a americké literární vědy a opět jej nakonec vyhodnotil jako distinktivní rys povídky. Základ má již v prvních pokusech o teorii povídky, které jsou připisovány spisovateli E. A. Poeovi (1809 – 1849). Ten hovořil o momentu krize, do něhož se dostává hlavní postava a který odhalí nějakou novou, překvapivou kvalitu ať už v ní nebo v jejím okolí. Na tuto teorii navázal irský spisovatel James Joyce (1882 – 1941), který poprvé užil termínu epifanie, a to pro okamžik náhlého osvětlení, kdy člověk přestane vnímat určitý celek jako soubor jednotlivostí a odhalí netušené souvislosti, díky nimž v jeho očích získá sledovaný předmět nebo problém naprosto novou kvalitu (1994:27).

Naším úkolem bude prvek epifanie v povídkách Zhang Ailing lokalizovat a popsat.

2.2.7. Směřování k jednomu účinku, k jednotě dojmu

Poslední rys, který z Pilařovy studie použijeme, pochází opět od E. A. Poea. V průběhu let se k němu literární teoretici neustále vraceli a rozvíjeli ho. Jednotící účinek vyplývá z krátkého rozsahu povídky a dovoluje vnímat čtenáři dílo najednou, bez přerušení. Poevu definici o několik desetiletí později upřesnil americký literární vědec Brander Matthews (1852 – 1929), který prohlásil, že povídka se zabývá jedinou postavou, jedinou událostí, jediným pocitem, nebo sledem pocitů vyvolaných jedinou situací (1994:18)

My se budeme snažit zjistit, jestli povídky Zhang Ailing směřují k jednotě účinku a popřípadě jak je toho dosaženo.

2.3 Poznámka k výběru povídek

Jak už bylo řečeno v úvodu, všechny čtyři povídky, které budeme v této práci analyzovat, pocházejí z první spisovatelčiny sbírky, díky které se Zhang Ailing stala jednou z nejpopulárnějších autorek v Šanghaji poloviny čtyřicátých let minulého století.

Základním východiskem pro výběr rozebíraných povídek byl kromě doby vzniku především jejich rozsah. Snažili jsme se zvolit reprezentativní vzorek, který by se skládal jak

⁸ Epifanie, anglicky epiphany, je původně biblický termín, který znamená zjevení.

z delších, tak kratších útvarů, a dala by se tedy předpokládat jistá variabilita rysů, jež budeme v povídkách odkrývat.

Dalším faktorem byla existence a dostupnost překladu do evropského jazyka, aby se nám dostalo nějakého srovnání při četbě problematičtějších pasáží. Měli jsme k dispozici překlad „Zlaté klece“, který pořídila sama autorka a který vyšel v antologii *Modern Chinese Stories and Novellas 1919–1949*, a také překlad povídky „Blokáda“ (Sealed Off, Fengsuo 封锁) od Karen S. Kingsbury, který můžeme najít ve sbírce povídek *Love in a Fallen City*. Dále jsme používali nepublikované české překlady povídek „Jasmínový čaj“ a „Blokáda“ (Nálet) od Zuzany Li.

Jedním z faktorů samozřejmě byla i popularita jednotlivých povídek ve vědeckých kruzích, tak aby nebylo těžké najít o nich zmínky ve studiích zahraničních autorů, nicméně ukázalo se, že většina povídek z *Romancí* je v nějaké sekundární literatuře zmíněna, a tak z tohoto hlediska mohl být výběr relativně volný.

Nakonec jsme tedy vybrali čtyři povídky, a to „Rudou růži, bílou růži“, „Jasmínový čaj“, „Blokádu“ a „Zlatou klec.“

„Rudá růže, bílá růže“ je povídka spíše delšího rozsahu (36 stran) (Zhang 2000:203-239) a jako taková také se také po obsahové stránce věnuje delšímu časovému období v životě hlavního hrdiny. To samé platí pro povídku „Zlatá klec“ (37 stran) (Zhang 2000:139-176), která postihuje vůbec nejdelší časový úsek ze všech analyzovaných povídek.

„Jasmínový čaj“ a „Blokáda“ patří na druhou stranu ke kratším textům (18, resp. 9 stran) (Zhang 2000:298-316, resp. 177-186), v jejichž zorném poli je také poměrně malý výsek fikčního světa postav. V prvním případě se jedná o necelý rok, v druhém o pouhých několik hodin.

„Zlatá klec“ má mezi vybranými povídkami svým způsobem výsadní postavení. Jednak je to v sekundární literatuře jeden z nejčastěji zmiňovaných textů, ale co mu teprve dodává na výjimečnosti, je fakt, že příběh, který vypráví, se dočkal ještě dalších třech verzí. Jak už bylo zmíněno, původní čínská povídka se nejprve dočkala autorského překladu do angličtiny a následně dvacet let po jejím prvním vydání také rozšířené, románové verze, a to jak v čínštině, tak v angličtině.

2.4 Rudá růže, bílá růže

Rudá růže a bílá růže jsou dva typy dívek, které muž v životě může potkat:

Snad každý muž narazil na takové dvě ženy – přinejmenším dvě. Oženil-li se s rudou růží, rudá se po čase proměnila v nepatrnou krvavou skvrnku, kterou na zdi zanechal rozmáčkнутý komár, zatímco bílá stále zůstala „měsíčním světlem u postele“⁹. Oženil-li se s bílou růží, bílá se stala jenom zrnkem rýže přilepeným na šatech, zato rudá byla mateřským znaménkem na břiše.

也许每一个男子全都有过这样的两个女人，至少两个。娶了红玫瑰，久而久之，红的变了墙上的一抹蚊子血，白的还是“床前明月光”；娶了白玫瑰，白的便是衣服上沾的一粒饭黏子，红的却是心口上一颗朱砂痣。(Zhang 2000:203)

Hlavní postava této povídky není výjimkou. Tong Zhengbao 佟振保 je zpočátku líčen jako úspěšný, okolím vážený a vcelku pohledný mladý muž, který se vždy uměl postarat o sebe i své blízké. V průběhu povídky nás ovšem autorka provede situacemi, které tuto jeho pozici ohrozí a nejednou i vážně naruší.

Před tím, než bílá a rudá růže, tedy manželka a milenka, ovlivnily Zhenbaovu život, zapletl se ještě se dvěma ženami, vypravěčkou označenými jako nedůležité (在妻子与情妇之前还有两个不要紧的女人 (Zhang 2000:204)), ovšem pro pochopení pozdějších Zhenbaových inklinací podstatné.

První z nich je pařížská prostitutka, vyličená nejprve jen jako mihnutí touhy symbolizované překvapeným pohledem na červené podvazky a posléze s důrazem na naturalistický, anti-erotický detail, a to především z postkoitálně znechuceného pohledu mladého muže, který nedokáže snést, že při sexu s ní a vlastně i tím, že k němu svolil, ztratil kontrolu sám nad sebou.

Druhá „nedůležitá“ dívka představuje Zhenbaovu první lásku, kterou potkal při studiích textilního inženýrství v Edinburghu. Říkal jí Růže (Meigui 玫瑰) a právě tato přezdívka ho později nutila přemýšlet o dalších ženách, které vstoupily do jeho života, jako o růžích. Jejich láska byla vskutku nevinná a vzhledem k tomu, že Zhenbao byl odhodlán udržet nad sebou kontrolu a neudělat nic, co by mohlo ublížit jí nebo jemu, zůstal poslední společnou noc při loučení ve voze, jímž Růži odvážel domů, netečný k jejímu svádění. Ze

⁹ Narážka na báseň Noční snění (Ye si 夜思) od jednoho z nejznámějších básníků celé historie Číny Li Baie (李白). Tématem této básně je touha po domově, která v kontextu povídky symbolizuje touhu po ženě, kterou muž nemůže mít a která je tolik odlišná od jeho manželky.

scény, která mohla přerůst ve vášnivě vzplanutí a milostný akt (a tudíž dost pravděpodobně do klišé), zůstaly jen oči pro pláč mladé dívky. Zhenbao je na tento svůj čin náležitě hrdý.

Po návratu ze Skotska do Číny dostává Zhengbao místo v podniku na barvení textilií a společně se svým mladším bratrem se ubytovává v bytě starého přítele Wang Shihonga 王士洪 a jeho manželky Wang Jiaorui 王娇蕊. Poté, co Shihong odjede obchodně na neurčitou dobu do Singapuru, stávají se z Zhenbaoa a Jiaorui milenci. Jiaorui se podobá Růži jak chováním, které v sobě snoubí samostatnost dospělé ženy a bláznivost dítěte, tak fyziognomií lehce plnějších tvarů. Takový je jeho ideál krásy, ideální objekt milostné touhy.

Sotva jej od Růže oddělila smrt, ona znovu ožívá, reinkarnovaná do jiného těla, a navíc jako manželka cizího muže. A navíc se tahle žena dostala oproti Růži na vyšší úroveň; stojí v pokoji a ten jakoby byl celý pokryt rudými malbami, vlevo malba, vpravo malba, na obou je polonahá. Jak to, že naráží na takový druh žen?

才同玫瑰永诀了，她又借尸还魂，而且做了人家的妻。而且这女人比玫瑰更有程度了，她在那间房里，就仿佛满房都是朱粉壁画，左一个右一个画着半裸的她。怎么会净碰见这一类的女人呢？(Zhang 2000:212)

Zhenbao nerad hovoří o tom, co bude po Shihongově návratu, jakoby si ani nechtěl připustit, že taková možnost existuje. Jiaorui tedy jedná za něj a posílá manželovi dopis, ve kterém mu vše vysvětluje, aniž o tom ovšem informovala svého milence. Když se to Zhenbao dozví, zkolabuje a je hospitalizován v nemocnici. Tam Jiaorui vysvětluje, že jejich vztah nemá smysl a mohl by mít příliš velké sociální i osobní následky. Ona nesouhlasí a prosí Zhenbaoa, aby s ní zůstal, nicméně ten trvá na jejich rozchodu.

Jiaorui nakonec stejně opouští svého manžela, zatímco Zhenbao se na naléhání své matky rozhodne oženit. Vezme si první ženu, se kterou mu matka sjedná schůzku, nesmělou dívku jménem Meng Yanli 孟烟鹂, chováním i vzezřením dosti odlišnou od Růže i Jiaorui. Dívku, do které se nikdy nezamiluje.

Absence hlubšího vztahu k manželce, která mu časem porodí dceru Huiying 慧英, vede Zhenbaoa k prostopášnému životu. Chodí za prostitutkami, které si, aniž by byl schopen či ochoten si to připustit, vybírá tak, aby naplňovaly jeho minulými vztahy definovaný ideál krásy. Yanli zatím žije neradostný život v domácnosti, stále však ctí svého manžela, kterého, zdá se, velice obdivuje za jeho kariérní úspěchy i charakterové vlastnosti – tak moc, až vlastně

ve vší své naivitě a submisivnosti evidentně obelhává sama sebe i druhé, když před lidmi manžela do nebe chválí pro jeho nezištnost a příkladnou obětavost.

Teprve když Zhenbaovo chování dosáhne nesnesitelných mezí a on celé noci prohýří s přáteli a ve společnosti lehkých děvčat, když začne zanedbávat dokonce i placení školného pro svou dceru, změní se náhled Yanli a ve svých třiceti letech se z ní stává statečná žena, která vnímá realitu takovou, jaká je, a klidně si před jinými lidmi na manžela postěžuje.

Tato změna protagonistky předchází uvědomění samotného Zhenbaoa, který začíná jednat naprosto bezskrupulózně. Chodí si domů pro peníze a laškuje s děvčaty, které na něj čekají ve voze před vchodem. Jeden večer začne v ložnici rozbíjet věci a nakonec popadne kovový stojan lampy a hodí ho po manželce. Následujícího rána se rozhodne, že stane dobrým člověkem, kterým byl dřív.

Zde příběh končí. Dosahujeme fyzického konce povídky. Dosahujeme také okamžitého kognitivního závěru. Pochopili jsme, že Zhenbao si prošel určitými životními obdobími, které ho nakonec přivedly k morálně správnému rozhodnutí. Nicméně umění povídky Zhang Ailing spočívá mimo jiné právě v tom, že okamžitý kognitivní závěr musí ustoupit poznání plynoucímu z odloženého kognitivního závěru.

V této povídce se tíhnutí k uzavřenosti projevuje hned v několika rovinách a tak určuje rytmus celého příběhu. Tím, že nás autorka provází jednotlivými fázemi života hlavní postavy, které zásadně ovlivňují jeho další životní cesty, čtenář několikrát zřetelně pocítí tíhnutí ke zlomu, který zákonitě musí přijít – to vyplývá už ze samotné povahy hrdinova jednání. To vše ovšem zastřešuje tíhnutí k uzavřenosti celého příběhu, k rozuzlení hrdinových milostných peripetií.

Odložený kognitivní závěr má nezanedbatelný význam ve všech těchto rovinách, a to přesto, že nás vypravěčka svým způsobem mate, například když hovoří o nedůležitosti dvou žen, které předcházely Jiaorui a Yanli. Jakmile dosáhneme fyzického závěru pasáže s pařížskou prostitutkou, bezprostředně následující okamžitý kognitivní závěr nám pouze sdělí, že si hrdina právě prožil první sexuální zkušenost, která v něm ovšem nezanechala pozitivní otisk. Teprve, když dojde na jeho odmítnutí Růže v epizodě následující, uvědomíme si, jak podstatná tato životní zkušenost pro hrdinu byla. A stejně tak ono odmítnutí, které jej – byť podvědomě – následně vede k poměru s Jiaorui.

Mohli bychom pokračovat, nicméně věnujeme se teď spíše závěru celé povídky. Jakkoli pozitivní se může zdát, Zhang Ailing do něj vložila nemalou dávku sobě vlastního cynismu i hořkosti, které ovšem nejsou v prvním plánu tak docela zřetelné.

Je ještě vcelku jasné, že se nejedná o čistý happy end, zvláště pokud čtenář patří k tomu typu lidí, kteří upřednostňují cit před rozumem. Nejedná se ale ani o konec tragický, který by přiváděl hrdinu do podobně bezvýchodné situace jako například mladého Nie Chuanqinga 聂传庆 v povídce „Jasmínový čaj“. Když se v závěru povídky začne Zhenbao propadat do čím dál agresivnějších stavů a chovat se iracionálně, intenzita tíhnutí k uzavřenosti se citelně stupňuje.

Vypravěčka chytře nechá tragičnost situace vygradovat, aby pak čtenáře bleskurychle během jediného odstavce a jedné věty přivedla k fyzickému konci. Čtenář by se snadno mohl nechat přemoci účinkem okamžitého kognitivního závěru a suše konstatovat, že hrdina se vrátil na správnou cestu. To by ovšem byla v rámci vnímání díla Zhang Ailing zásadní chyba. Ona přece není autorkou pozitivních zakončení, a pokud čtenář skutečně dosáhl v průběhu čtení alespoň částečného poznání dílčích odložených kognitivních závěrů, nemůže se s takovou interpretací spokojit.

Zhenbao stále zůstává s Yanli, která sice prošla osobnostním vývojem, nicméně pořád má daleko k manželovu ideálu vnitřní i vnější krásy. Hrdinovo rozhodnutí stát se opět dobrým člověkem tedy nemusí znamenat, že bude vnímat svůj vztah k manželce jako naplňující. Nehledě na to, že s podobným rozhodnutím už jsme se setkali, když se Zhenbao po zkušenosti s prostitutkou rozhodl neztrácet nad sebou kontrolu. A i když v případě Růže své předsevzetí dodržel, nakonec právě tento fakt vedl k jeho podlehnutí milostnému vzplanutí vůči Jiaorui. Co nám tedy dává jistotu, že jeho závěrečné rozhodnutí nepovede ke stejnému, obrácenému účinku?

Ovšem ani v poznání, že konec zůstává otevřený dalšímu závitu spirály hrdinova osudu, není završeným odloženým kognitivním závěrem. Toho dosáhneme, teprve když vztáhneme hrdinovu zkušenost na člověka obecně. Přivede nás k víceméně freudovskému a pro Zhang Ailing typickému poznání, že lidský život není tak docela řízen ani rozumem, ani sociální determinací, jako spíš podvědomím, které nehledě na sociální postavení či pevnost charakteru, dokáže člověka zásadně ovlivnit a nasměrovat do končin, kam by vědomě a o vlastní vůli nikdy sám nevstoupil.

Tento způsob výstavby příběhu a jeho zakončení nás přivádí k dalším dvěma problémům. První se týká výstavby celé povídky, její prostorovosti, jež svým způsobem vítězí nad linearitou. Druhý problém je otázkou lokalizování momentu epifanie.

Nejprve se všem budeme věnovat problému prvnímu. Výše jsme hovořili o spirále hrdinova osudu – a právě tento tvar, jenž ke své existenci rozhodně potřebuje tři rozměry, je pro výstavbu daného příběhu mnohem vhodnějším symbolem než přímka. Samozřejmě je faktem, že se hlavní dějová linie odvíjí chronologicky, což jenom zpočátku narušuje drobná retrospektiva. Chronologické uspořádání ostatně, jak se přesvědčíme, Zhang Ailing upřednostňuje. Celková výstavba povídky se však neomezuje na pouhý lineární sled jednotlivých událostí.

Pokud se totiž podíváme na povídku jakožto celek a pokud dokonce přesáhneme hranice samotného textu a přiblížíme se odloženému kognitivnímu závěru, spatříme, že Zhenbao nekráčí po cestě života pouze kupředu, nýbrž se spíš jakoby v serpentínách vrací stále na stejné, byť vlivem zkušeností a věku na vertikální ose výše položené místo. Tato spirála není shora omezená – mohla by být maximálně hrdinovo smrtí, k té se ale příběh nedostane.

Prostorovost dodává povídce samozřejmě další rozměr, ale stejně tak vede k tomu, že čtenář může pocítit jisté obtíže s lokalizováním momentu epifanie. Mohlo by se zdát, že se jedná právě o poslední větu, která nás přivede ke zjištění, že hrdina není zcela ztracen, nýbrž reálně schopen být seriózním a zodpovědným člověkem, jak nám ho vypravěčka vylíčila. My se ovšem domníváme, že tento prvek předchází fyzickému závěru povídky a objevuje se v momentě, kdy Zhenbao vrhá po své manželce kovový stojan lampy. Právě v této chvíli, kdy se dostává na dno svého morálního úpadku, se na vertikální ose příběhu nachází přesně nad onou nocí strávenou s pařížskou prostitutkou. Právě tato ztráta kontroly v průběhu času umocněná na x-tou (tady už nejde o mladickou nerozvážnost) je momentem odhalení překvapivé kvality. Ne potvrzení charakterových kvalit hrdiny, ale antiteze k nim nám dopomůže k pochopení odloženého kognitivního závěru, k vědomí že člověk se pohybuje v kruzích, neovlivnitelně hnán vlastním podvědomím. A nakonec je to právě tato kvalita, která signalizuje dosažení Poeova jediného účinku.

Pilařem zmiňovaný distinktivní rys povídky pocházející z anglosaské literárněvědné tradice, který říká, že hlavní postava často prožívá pocit osamění, je v této povídce nejvíce zřetelný hlavně zpočátku, kdy se vracíme do dob Zhenbaovo studií ve Velké Británii. Nicméně i v dalším vývoji se, byť nepřímou, s intenzivním pocitem osamění setkáme.

Reprezentuje ho hrdinův úpadek, který pramení z jeho sebelítosti, jež nemá základ v ničem jiném než v pocitu osamění, citové nenaplněnosti, ve ztrátě Jiaorui a získání chabé náhražky v podobě ženy, kterou nemiluje a milovat nebude. A nakonec i Zhenbaovo finální rozhodnutí nemůže vést k překonání osamění, které hrdina zakouší jako dominantní životní zkušenost.

Pocit osamění v této povídce přece jen není tak výrazný jako v dalších povídkách v této práci rozebíraných, nicméně jej zřetelně tušíme na pozadí příběhu, jakožto součást autorčina rukopisu.

V závěru této analýzy se budeme věnovat signalizované přítomnosti vypravěče. Jako v dalších povídkách, i tady se s exponovaností přítomnosti vypravěče setkáme především v úvodu. Pasáž citovaná na začátku tohoto rozboru, která v povídce představuje hned druhý odstavec, je toho jasným důkazem. Můžeme ale citovat i odstavec první:

V Zhenbaově životě se vyskytly dvě ženy, říkal, že jedna z nich je jeho Bílá růže, a druhá jeho Rudá růže. Jedna byla ctnostnou manželkou, druhá vášnivou milenkou – obyčejní lidé většinou takto oddělují ctnost od vášnivosti.

振保的生命里有两个女人，他说的是一个是他的白玫瑰，一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻，一个是热烈的情妇——普通人向来是这样把节烈两个字分开来讲的。(Zhang 2000:203)

Je evidentní, že zde máme exponovaného vypravěče, který se vám právě chystá něco vyprávět. A zároveň zcela jasně předesílá, že tento příběh se může týkat kohokoli. Když si tohle uvědomíme, pomůže nám to také dospět k odloženému kognitivnímu závěru povídky. Exponovaný vypravěč je totiž element, který nás příběhem provází, a tudíž nám ukazuje také cestu ven. A přestože v dalších fázích povídky se již vypravěč neprojevuje tak intenzivně, z některých pasáží lze jeho signalizovanou přítomnost lze zřetelně vycítit:

Na tomto světě je tak moc lidí, ale doprovodit domů tě nemohou. Třeba v tichu hluboké noci, je jedno kdy, jedná-li se o otázku života a smrti, o hluboké a temné místo, tehdy máš buď milovanou manželku, a nebo jsi osamělý. Zhenbao o tom vůbec nepřemýšlel takhle jasně, jenom pocítil nával sklíčenosti.

这世界上有那么许多人，可是他们不能陪着你回家。到了夜深人静，还有无论何时，只要是生死关头，深的暗的所在，那时候只能有一个真心爱的妻，或者就是寂寞的。振保并没有分明地这样想着，只觉得一阵凄惶。

2.5 Jasmínový čaj

Hlavní postavou této povídky je asi dvacetiletý student hongkongské Jihočínské univerzity Nie Chuanqing 聂传庆, inteligentní, ale také nedoslýchavý a (právě proto) samotářský mladík, který žije v Hongkongu s otcem a nevlastní matkou v domě západního stylu. Jeho rodina se do města teprve nedávno přistěhovala ze Šanghaje.¹⁰

Otec i nevlastní matka jsou kuřáci opia, kteří pocházejí z rodin, jež stále ještě žijí, či do nedávna žily podle starých společenských pravidel – výběr manžela či manželky je vázán sociálním statusem, rodina je patriarchálně uspořádána atd. K Chuanqingovi se chovají přísně, až s opovržením, což ještě prohlubuje jeho sklon k samotářství.

Charakterovou antitezí k Chuanqingovi je Yan Danzhu 言丹朱, dcera profesora Yan Ziyeho 言子夜, který na Jihočínské univerzitě vyučuje dějiny čínské literatury. Entuziastická, trošku upovídaná, ale přesto sympatická a milá dívka, která sice studuje přírodovědný obor, nicméně navštěvuje i humanitně zaměřené přednášky, a tak je také Chuanqingovou spolužačkou. Pokládá ho za svého kamaráda a často se s ním pouští do řeči.

Třeba v autobuse, kam nás přivádí začátek příběhu a kde se Chuanqing poprvé dozvídá celé jméno otce Danzhu, přestože na jeho přednášky už skoro celý semestr chodí. To jméno zásadně ovlivní Chuanqingův život.

Vzpomíná si totiž, že kdysi na obálce časopisu, který se nenávratně ztratil při stěhování, zahlédl věnování.

Za oknem [autobusu] azalka, v okně Yan Danzhu... Otec Danzu se jmenuje Yan Ziyé. To jméno už viděl, když byl malý a neznal ještě pořádně znaky. V jednom starém a omšelém vydání časopisu *Ranní příliv* si na prázdné zadní straně obálky znak po znaku namáhavě přečetl: „Pro potěšení slečně Biluo věnuje Yan Ziyé.“ Jeho matka se jmenovala Feng Biluo.

¹⁰ Snad kvůli Japonské okupaci, není to ale výslovně řečeno.

窗外的杜鹃花，窗里的言丹朱……丹朱的父亲是言子夜。那名字，他小时候，还不大识字，就见到了。在一本破旧的《早潮》杂志封里的空页上，他曾经一个字一个字吃力地认着：“碧落女史清玩。言子夜赠。”他的母亲的名字是冯碧落。
(Zhang 2000:303)

Matka zemřela, když mu byly 4 roky. Chuanqing si tuto vzpomínku propojil s vyprávěním staré služebné, která se snažila mladíkovu matku a svoji bývalou paní chránit před pomluvami ze strany macechy a alespoň ve společnosti dalších sloužících uvádět věci na pravou míru. Z vyprávění se dozvěděl, že v době, kdy bylo jeho matce 18 let, působil Yan Ziyue v domě její rodiny jako učitel jejích sestřenic. Biluo se do něj zamilovala, a protože její city byly opětovány, poslal Ziyue dohazovače, aby požádal rodinu Feng o její ruku. Nabídka byla ovšem nevybíravým způsobem a s poukazem na nízký sociální status rodiny Yan odmítnuta.¹¹

Yanzi se ještě pokouší přemluvit Biluo, aby s ním odjela do ciziny, nicméně ta pod tlakem společenské nepřipustnosti takového činu nenajde k útěku odvahu. Když se Yan Ziyue vrátí, je už Feng Biluo provdaná za Nie Jiechena 涅介臣, otce Chuanqinga a on si nakonec bere dívku z jihu, která se posléze stane matkou Danzhu.

Chuanqinga toto zjištění velice zasáhne a nejen, že prohloubí jeho přirozenou zvláštnost a samotářství (dokáže sám celé hodiny sedět na slunci, snít s otevřenýma očima a ani se nehnout), ale také ovlivní jeho studijní výsledky. Nejhorší mu jdou dějiny čínské literatury profesora Yana.

Mladík se propadá čím dál tím hlouběji do paranoidního uvažování typu „co by bylo, kdyby“ a dospívá k jedinému závěru: Kdyby Feng Biluo odešla s Ziyuem, mohl být on dnes profesorovým synem. Synem moudrého a vzdělaného muže, ne tyрана. A nemusel by být jen bratrem Danzhu. „Možná by byl Danzhu. Kdyby byl on, nebyla by ona.“ (也许他就是言丹朱。有了他，就没有她。 (Zhang 2000:306)) Jestliže v minulosti k Danzhu pro její srdečnou povahu, která ho iritovala, protože nevěřil v její upřímnost, nechoval přílišné sympatie, tak teď už ji začíná vyloženě nenávidět.

¹¹ Yan Ziyue pocházel z rodiny obchodníka. Ti stáli v tradičním čínském společenském uspořádání mnohem níže než bohaté rodiny statkářů (tzv. gentry, svým způsobem náhražka aristokracie). Na nižší úrovni již byli vnímáni jen vojáci. Proto také teta Biluo odmítla nabídku slovy: „Kdyby jejich synáček byl pokročilý ve studích a po něm tak dvě tři další generace, pak může jeho rodina přijít s nabídkou sňatku, pak by se dalo jednat.“ (他们少爷若是读书发达，再传个两三代，再到我们这儿来提亲，那还有个商量的余地。 (Zhang 2000:305)).

Do toho všeho se přidávají výhrůžky otce, že mu přestane platit školné, pokud se jeho výsledky radikálně nezlepší. To Chuanqinga motivuje, nicméně přestože se mu podaří vylepšit si prospěch téměř ve všech předmětech, s dějinami čínské literatury má stále potíže. Problémy ve škole vrcholí, když se na jedné hodině Chuanqing, neschopen před profesorem vyslovit při zkoušení jedinou větou, rozbřečí a je nemilosrdně vykázán ze třídy.

Ten večer se koná ples univerzity, kterého se má Chuanqing zúčastnit, přestože nemá partnerku. Rozhodne se ale čas plesu strávit osamělou procházkou. Po nějaké době, kdy už ples evidentně skončil, potkává na cestě skupinku studentů a mezi nimi Danzhu, která se k němu připojí, protože si s ním chce promluvit o incidentu na hodině jejího otce.

Chuanqing jí samozřejmě těžko může vysvětlit, co se s ním děje. Místo toho začne přemýšlet, jestli není náklonnost Danzhu k němu znamením lásky – byla by to pro něj cesta, jak se přece jen stát součástí rodiny profesora Yana. Danzhu je ale ještě příliš mladá na lásku – nikdy ani nepřemýšlela o tom, jestli někoho miluje a kromě toho nechce, aby jí to kazilo přátelství se spolužáky.

Chuanqing je čím dál tím frustrovanější a rozhněvanější. Psychologický přetlak exploduje a Chuanqing Danzhu fyzicky napadá. Strhne ji s sebou ze svahu a následně ještě notnou chvíli kope do jejího bezvládného těla.

Mladík utíká domů, ale cestou se ještě na chvíli zastaví a ohlédne směrem k místu činu. Danzhu už sotva vidí, nicméně tuší, že stále žije. Tuší, že se s ní ještě bude muset setkat.

Chuanqing padl tváří na postel. Uslyšel, jak ve vedlejší místnosti říká otec jeho maceše: „To dítě je čím dál tím divočejší. Takhle pozdě se vrátit z plesu.“ A macecha na to: „Vypadá to, že ho budeme muset oženit.“ Chuanqing propukl v pláč. Škubl rty, jako by se chtěl usmát, ale nešlo to, na tváři jako by se mu vytvořila ledová krusta. Jako by celé jeho tělo pokryla ledová skořápka. Danzhu nezemřela. Za dva dny začne škola a on se tam s ní bude muset setkat. Neuteče.

传庆脸朝下躺在床上。他听见隔壁他父亲对他后母说：“这孩子渐渐的心野了。跳舞跳得这么晚才回来。”他后母道：“看样子，该给他娶房媳妇了。”传庆的眼泪直淌下来。嘴部掣动了一下，仿佛想笑，可又动弹不得，脸上像冻上了一层冰壳子。身上也像冻上了一层冰壳子。丹朱没有死。隔两天开学了，他还得在学校里见到她。他跑不了。(Zhang 2000:316)

Začátek této povídky se ovšem nekryje se začátkem samotného příběhu. Úvodní pasáž je explicitním vyjádřením signalizované přítomnosti vypravěče.

Naliji vám konvičku jasmínového čaje, možná trochu moc hořkého. Hodlám vám vyprávět jeden hongkongský příběh a bojím se, že bude také tak hořký – Hongkong je nádherné, ale smutné město.

我给您沏的这一壶茉莉香片，也许是太苦了一点。我将要说给您听的一段香港传奇，恐怕也是一样的苦——香港是一个华美的但是悲哀的城。(Zhang 2000:298)

Následuje odstavec, který nás teprve uvádí do příběhu, jež se zjeví v kouři stoupajícím ze šálku. Takový úvod nejenže identifikuje v této povídce signalizovanou přítomnost vypravěče, tedy rys definovaný polskou genologií, který Pilař ve své studii shledal obecně důležitým pro daný žánr, ale navíc představuje most k překonání ontologického příkopu, jak o něm hovoří Suzan Lohafer.

Již v analýze předchozí povídky jsme si ukázali, že Zhang Ailing ráda používá hlas vypravěče, který čtenáře především na začátku jejích příběhů provází. Vidíme a uvidíme dále, že autorka tak činí s citem a individuálním přístupem k charakteru příběhu, který bude následovat.

V tomto případě vypravěčka předem upozorní na možnou hořkost následujícího příběhu a poté nás do něj vpustí skoro až magickým způsobem. Kromě toho o čtenáře projeví starost, když je upozorní na to, že čaj v šálku je horký. Jsme jakýmsi tajemným způsobem vtaženi do příběhu, který bude pojednávat více méně o rozkladu osobnosti mladého muže, nicméně necítíme strach, nebojíme se, že se spálíme. Nebojíme se, protože stále jako bychom cítili přítomnost vypravěčky – průvodkyně. A na případnou hořkost jsme přece připraveni.

Součástí hořkosti je i to, jak intenzivní pocit osamělosti prožívá hlavní postava. Tento dle Pilaře distinktivní rys povídkového žánru obecně a rozhodně významný rys v povídkách Zhang Ailing se v této povídce stává téměř tématem. Nie Chuanqing je vylíčen jako samotář, který nemá v lásce lidi a především dívky, a ještě k tomu je nedoslýchavý. Už to ho z části odtrhává od okolí. A když pak dojde až na zjištění, že se mohl narodit jako někdo úplně jiný (a lepší), nabývá jeho osamělost tak obudných rozměrů, že se dá v podstatě hovořit o stesku po paralelním životě.

My překonáváme most přes ontologický příkop postavený vypravěčkou a sledujeme příběh hlavního hrdiny, zatímco ten se po lávce vlastních vzpomínek a fantazie přesouvá do příběhu alternativního já.

Dospějeme k fyzickému konci povídky, ke kterému nás to táhlo minimálně od chvíle, kdy se Chuanqingově chování začaly projevovat nebezpečné, zákázonosné faktory, a je to konec ostrý, brutální a svým způsobem překvapivý. Zanechává v ústech stejně suchý pocit, jako šálek hořkého jasmínového čaje.

Co je okamžitým kognitivním závěrem? Jaký autorka zamýšlela první dojem na čtenáře, když se rozhodla tak rázně a tragicky ukončit tento skoro až dle antického dramatického vzoru expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa vystavěný příběh? Dle našeho názoru nám okamžitý kognitivní závěr na příběhové rovině říká, že se Chuanqing dostal na samé dno své frustrace, nechal se pohltit beznadějí, a neexistuje pro něj cesta zpět – už jenom pro to, co provedl. Díky této tragičnosti se zároveň dozvídáme, že úvodní obavy vypravěčky se naplnily, což potažmo znamená, že byl splněn spisovatelčin autorský záměr.

A co se potom dozvíme, když dosáhneme i odloženého kognitivního závěru? Kdyby nebylo další kvality, která k nám s účinkem příběhu má vzápětí dorazit, byla by tato povídka pouhým krutým a šokujícím příběhem. Nicméně na to přece jen obsahuje příliš propracované a do hloubky jdoucí pasáže, jež se zabývají psychologií hlavní postavy.

Je sice pravda, že na rozdíl od předchozí povídky, nestojí informace, kterou nám přináší opožděný kognitivní závěr, v rozporu s okamžitým kognitivním závěrem, ovšem na druhou stranu stejně jako v případě „Rudé růže, bílé růže“ má co do činění s významem příběhu pro člověka obecně. Nebo aspoň pro člověka doby, ve které si čínská společnost stále ještě s sebou nesla spoustu přežitků a traumat z minulosti.

Na rovině osobnosti hlavního hrdiny se opět jedná o práci podvědomí, o typickou freudovskou problematiku nedořešeného vztahu k otci. Čím víc si hrdina přeje nebýt tím, čím je (tj. potomkem Nie Jiechena), tím víc se propadá do hlubin sebe nenávisti a sebe lítosti a tím víc se opakem svého vysněného já stává. A jeho eskalující nenávist, namířená ale proti nesprávnému člověku (Danzhu), se nakonec stejně obrátí proti němu. Z obecnějšího pohledu se dá říct, že člověk nikdy nemůže utéct před sebou samým tak, že si bude napětí ze své frustrace vybíjet na jiných lidech.

Co se traumat minulosti týče, jedná se o smutnou skutečnost, že vlivy v mnohém krutých poměrů tradiční čínské společnosti mohou přetrvat i déle, než pouze do poslední, bezprostředně ovlivněné generace. A také že pokud těmto traumatům podlehneme a místo

cesty kupředu směrem ke svobodné budoucnosti si budeme neustále připomínat útrapy minulosti, velice snadno z cesty sejdem a stejně jako hlavní hrdinové se zřítíme z prudkého svahu (historicky podmíněné) sebelítosti.

Fakt, že v případě této povídky nejsou okamžitý a opožděný kognitivní konec od sebe tolik vzdáleny má svůj základ také v lineárnější výstavbě příběhu. Opět sledujeme chronologicky uspořádané události, proložené krátkou retrospektivou, jenomže tentokrát také vidíme, jak se události vzájemně ovlivňují, jak jedna vyplývá z druhé – jak se Chuanqing postupně hroutí.

Prostorové prvky ale přesto nalezneme i zde. Chuanqingův vysněný paralelní život je jedním z nich, snad až příliš evidentním. Ačkoli jeho cesty do říše „co by bylo, kdyby“ nejsou někdy ani explicitně vylíčeny, čtenář nezůstane na pochybách, kde se hrdina ve své mysli nachází, když ho služebná kárá: „Vždyť vás to slunce musí pálit, copak to necítíte? Čím jste starší, tím jste zmatenější, ani horké od studeného nerozeznáte!“ (那么辣的太阳晒在身上, 觉也不觉得? 越大越糊涂, 索性连冷热也不知道了 (Zhang 2000:309))

K prostorovosti výstavby povídky také přispívá opakovaný motiv manželství jakožto zásadního, nevyhnutelného a svým způsobem tragického zlomu v životě jedince. Tento motiv ohýbá přímku děje a vrací nás neustále na jedno, dalo by se říct archetypálně beznadějně místo. Svatba Biluo, resp. její neuskutečněná svatba s Ziyem se objevuje jako první a následně je k instituci manželství několikrát znovu odkazováno. Chuanqing přemýšlí, že ani tak nadané a perspektivní dívce, jako je Danzhu, nakonec nezbude nic jiného, než se vdát. Poté, když se nenápadně začíná schylovat k tragédii na úbočí kopce, myslí hrdina na sňatek s Danzhu, jakožto na možné vykoupení ze svého trápení. A závěrečná slova macechy, které k Chuanqingovým uším dolehnou přes zeď, jsou vlivem absence fyzické přítomnosti mluvčího vlastně takovým stvrzením shůry, že manželství je finální řešení, přikázaný směr na životní dráze, který má moc ničit i tvořit.

I prvek epifanie má s tímto spojitost. Dosahujeme jej v momentě, kdy se Chuanqingova nenávist a závist promění v jakýsi zvrácený druh lásky. Či spíše požadavku na lásku – právě v tom nalézáme onu novou a překvapivou kvalitu a opět je to antiteze k tomu, co bylo předesláno, a dokonce i k tomu, co by čtenář mohl očekávat.

Pokud by se jednalo pouze o to, že by se Chuanqingova antipatie ukázala být maskovanou láskou, bylo by to víceméně předvídatelné. Jenomže Chuanqing Danzhu nemiluje. Jeho nenávist je nefalšovaná, a pokud by v ní mělo být něco schovaného, pak to bude spíš nenávist k vlastnímu otci, potažmo k těm vlastnostem, které po něm hrdina zdědil –

tedy vlastně nenávisť k sobě samému. Chunaqing ale přesto Danzhu lásku vyznává a ona tomu ve své dívčí naivitě a ženské ješitnosti uvěří. Z pohledu hlavní postavy je to ale čistý kalkul a pravděpodobně jediná možnost naplnění jeho snů. Kvalita, jež se nám zde odkrývá, spočívá v popření veškerých hodnot, které nám byly v příběhu představeny. Nenávisť je nahrazena falešnou láskou a hrdina je ochotný vstoupit do svazku s někým, koho nenávidí, aby dohonil chiméru svého paralelního života a vyřešil tak svůj psychický problém, přestože právě kvůli nemožnosti dvou milujících se lidí být spolu k celému problému došlo.

Autorka v plné míře dosahuje jednotného účinku. Tím je hořká beznaděj prostupující jak chorou myslí hlavního hrdiny, tak světem, který jej obklopuje.

2.6 Blokáda¹²

Příběh této povídky popisuje romanci mezi úředníkem z banky Lü Zongzhenem 吕宗桢 a mladou učitelkou angličtiny na Šanghajské univerzitě Wu Cuiyuan 吴翠远. Odehrává se v šanghajské tramvaji, která byla během blokády jedné z částí města Japonci nucena přerušit jízdu. Lidé v ní nedobrovolně sdílejí chvíli, kdy jako by se čas zastavil.

Kdyby tak náhle nepřišla blokáda, tramvaj by nikdy nezastavila. Jenomže blokáda přišla. Rozezněl se zvon: „Bim bam bam bam bam bam.“ Každé „bam“ představovalo jeden chladný bod, spojující se s ostatními v jakousi čáru oddělující čas i prostor. (...) Lidé v tramvaji zůstali klidní. Měli místo k sezení, a i přesto, že vybavení tramvaje bylo strohé, většina z nich si oproti zařízení své vlastní domácnosti přece jen polepšila. Ruch na ulici se také postupně uklidňoval, a i když nebylo úplné ticho, lidské hlasy se stávaly vzdálenými a nezřetelnými jako šustění polštáře naplněného rákosovými jehnědami pronikající do snu. Obrovské město jako by si zdřímlo na slunci, ztěžka položilo hlavu na ramena svých obyvatel, sliny z úst mu pomalu začaly vytékat na jejich oblečení. Na každého člověka dolehla nepředstavitelná tíže. Šanghaj jako by nikdy nebyla tak tichá – a za bílého dne!

¹² Fengsuo 封锁 může znamenat mimo jiné i nálet. Karen S. Kingsbury tento název tak překládá, stejně tak Zuzana Li, o náletu hovoří i Leo Ou-fan Lee (1999:289), aniž by jim však přišlo divné, že lidé při náletu zůstávají v tramvaji a nadto klidní. Nejedná se tedy o nálet, ale o další z významů tohoto slova – o blokádu. Jak píše Gunn: „(...) titul povídky „Blokáda“ odkazuje k praxi japonské vojenské policie pomocí kordonu vojáků odříznout část města a náhodně kontrolovat osoby, jež se v té části nacházejí“ (1980:213).

如果不碰到封锁，电车的进行是永远不会断的。封锁了。摇铃了。“叮玲玲玲玲玲，”每一个“玲”字是冷冷的一小点，一点一点连成了一条虚线，切断了时间与空间。(…)电车里的人相当镇静。他们有座位可坐，虽然设备简陋一点，和多数乘客的家里的情况比较起来，还是略胜一筹。街上渐渐地也安静下来，并不是绝对的寂静，但是人声逐渐渺茫，像睡梦里所听到的芦花枕头里的赶咐。这庞大的城市在阳光里睡着了，重重地把头搁在人们的肩上，口涎顺着人们的衣服缓缓流下去，不能想象的巨大的重量压住了每一个人。上海似乎从来没有这么静过——一大白天里！(Zhang 2000:177)

Zongzhen se právě vrací domů z práce, k manželce a dětem, a veze s sebou špenátové knedlíčky, které mu žena přikázala koupit. Nudí se jako všichni. Nicméně když vzadu v tramvaji zahlédne svého vzdáleného příbuzného, o němž ví, že by se rád časem oženil s jeho nejstarší, třináctiletou dcerou, nemá sebemenší chuť pouštět se s ním do řeči. Přesedne si tedy z jeho dohledu, a to právě vedle Wu Cuiyuan.

Ta do této chvíle opravovala eseje svých studentů. Z náhlého přisednutí cizího muže je trochu vystrašená, zvláště když jí Zongzhen dá ruku kolem ramen a začne s ní nezávazně konverzovat, aby tak odradil příbuzného, který si ho nakonec přece jen všimnul a vydal se do předního vagónu za ním.

Rozhovor mezi dvěma cizími lidmi se stává čím dál tím uvolněnější. Cuiyuan je překvapená, jak dobře umí Zongzhen mluvit se ženami, a on zase, jak moc se mu najednou zdá přitažlivá, přestože se mu na první pohled vůbec nelíbila.

Žena po jeho boku se mu ani moc nelíbila. Ruce měla bílé, bílé jako zubní pasta vytlačená z tuby. Celé její tělo bylo takové – bez vlastního tvaru, bez elegance.

他不怎么喜欢身边这女人。她的手臂，白倒是白的，像挤出来的牙膏。她的整个人像挤出来的牙膏，没有款式。(Zhang 2000:181)

V jedné chvíli se do sebe Zongzhen a Cuiyan zamilují.

Najednou jim oběma připadlo, jako by se viděli poprvé. V Zongzhenově očích byla její tvář jako lehkými tahy štětce načrtnutý květ pivoňky a těch pár krátkých, rozčuchaných

pramenů vlasů na čele jako tyčinky a pestíky ve větru. (...) Zamilovali se. Spoustu jí toho vyprávěl – o své práci, s kým vychází a s kým ne, o hádkách doma a svých tajných trápeních, o svých tužbách z let studií... Mluvil bez přestání, ale ji to vůbec neobtěžovalo. (...) Zongzhen došel k závěru, že Cuiyuan je milování hodná žena. Bílá, jemná a vřelá jako obláček páry stoupající vám zimě od úst. Když ji nechceš, potichu se rozplyne. Je tvou vlastní součástí, všechno pochopí a vše ti odpustí.

宗桢和翠远突然觉得他们俩还是第一次见面。在宗桢的眼中，她的脸像一朵淡淡几笔的白描牡丹花，额角上两三根吹乱的短发便是风中的花蕊。(...)他们恋爱着了。他告诉她许多话，关于他们银行里，谁跟他最好，谁跟他面和心不和，家里怎样闹口舌，他的秘密的悲哀，他读书时代的志愿……无休无歇的话，可是她并不嫌烦。(...) 宗桢断定了翠远是一个可爱的女人——白，稀薄，温热，像冬天里你自己嘴里呵出来的一口气。你不要她，她就悄悄地飘散了。她是你自己的一部分，她什么都懂，什么都宽宥你。(Zhang 2000:184)

Pár začne uvažovat o tom, že by se měli vzít. Cuiyan by se ale stala Zongzhenovou druhou manželkou, což muži přijde i přes jeho touhu se znovu oženit nepřipustné. Jeho váhání dožene mladou ženu, která se již nechala plně pohltit náhlým vzplanutím, k slzám. Zongzhen nakonec navrhuje, že si o tom později promluví po telefonu. Její číslo si ovšem nikam nenapíše, pouze se jej snaží zapamatovat.

Když blokáda skončí, Zhongzhen už zase sedí na svém místě. Přijede domů a vzpomínka na Cuiyuan se rozplývá, stejně jako se zdály nezřetelné hlasy lidí na ulici při začátku blokády. I ona si je vědomá, že nic z toho, co zažila v tramvaji, se ve skutečnosti vlastně vůbec nestalo.

Světla v tramvaji se rozsvítila. Otevřela oči a uviděla ho sedět na svém původním, vzdáleném místě. Otřásla se – tak on vůbec nevystoupil! Bylo jí jasné, jak se věci mají: Vše, co bylo v čase blokády, jako by se vůbec nestalo. Celá Šanghaj si zdřímla a zdál se jí nesmyslný sen.

电车里点上了灯，她一睁眼望见他遥遥坐在他原先的位子上。她震了一震——原来他并没有下车去！她明白他的意思了：封锁期间的一切，等于没有发生。整个的上海打了个盹，做了个不近情理的梦。(Zhang 2000:186)

Hlavní postavy v této povídce prožívají hned několik typů pocitu osamění. První vyplývá z jejich osobního života. Zongzhen není spokojený se svým rodinným životem, má pocit, že mu manželka vůbec nerozumí. Cuiyuan je svobodná a žije v katolické rodině s rodiči, kteří by ji raději viděli dobře vdanou, než dosahující kariérních úspěchů, jakkoli závratných. Kromě toho je nejmladší z celého učitelského sboru na univerzitě a nadto Číňanka vyučující angličtinu, kterou by měli učit zahraniční lektoři. Ve škole si jí nikdo neváží.

Druhý typ pocitu osamění pak spočívá ve výjimečnosti situace, ve které se hrdinové nacházejí. Osaměli vůči a v hloubi duše také navzdory okolnímu světu. V čase a prostoru alespoň chvíli odděleném od jejich životů. Zongzhena sice realita stahuje zpět mnohem silněji než Cuiyuan, nicméně i on propadá pomyšlení na možnost, která by ho na jiném místě a v jiné době nenapadla. I on se zamilovává.

Poslední typ osamělosti, který je jen o pozůstatek očarování z doby blokády lehčí než typ první, představuje onen neskutečný, mlhavý pocit, se kterým se hrdinové vracejí zpět do normálního života.

Specifický čas a místo, ve kterém se jádro příběhu odehrává, je také prvkem, jenž dodává povídce na prostorovosti. Život sice plyne po ose času, jenomže tím, že se hrdinové ocitají „v nesmyslném snu“ Šanghaje, přesouvá se další lineární vývoj na jinou úroveň. Kromě toho čtenář vlastně vůbec netuší, jak dlouho blokáda probíhala, přestože na jejím začátku se dozví, kolik je právě hodin – půl páté odpoledne.

Zhang Ailing prostorovosti dosahuje ale i jinak než pouze výstavbou příběhu. V závěru sledujeme scénu, kde hrdina přijde do pokoje, rozsvítí a uvidí brouka, který leze z jedné strany místnosti na druhou a strne, když na něj dopadlo světlo žárovky. Zongzhen uvažuje o tom, proč se zastavil. Poté zhasíná, a když znovu rozsvítí, brouk už kamsi zaběhl.

Tato pasáž se dá alegoricky vztáhnout k celému příběhu – strnutí, když se jedinec setká s něčím zvláštním, náhlým a nečekaným, a útěk, když se věci vrátí do normálu. Zároveň se tu ale vypravěčka vrací k jedné dílčí myšlence, kterou vyjádřila na začátku příběhu, když popisovala lidi v tramvaji.

Jak si tam tak četl noviny, lidé v celém voze jej napodobili. Kdo měl noviny, četl si je, ostatní si pročetli si účtenky, přepravní řád či vizitky. Ti, kdo neměli vůbec nic tištěného ke čtení, koukali z okna na vývěsní štíty obchodů. Museli zaplnit tu děsivou prázdnotu – aby snad jejich mozek nezačal pracovat. Myšlení je bolestivá záležitost.

他在这里看报，全车的人都学了样，有报的看报，没有报的看发票，看章程，看名片。任何印刷物都没有的人，就看街上的市招。他们不能不填满这可怕的空虚——不然，他们的脑子也许会活动起来。思想是痛苦的一件事。(Zhang 2000:177)

V závěru povídky je čtenář konfrontován s tímto motivem znovu:

[Brouk] zůstal bez hnutí uprostřed podlahy. Dělá mrtvého? Nebo přemýšlí? Celý den jenom leze sem a tam a na přemýšlení už mu nezbyvá moc času? Ale stejně, přemýšlení je přece bolestivé.

它只得伏在地板的正中，一动也不动。在装死么？在思想着么？整天爬来爬去，很少有思想的时间罢？然而思想毕竟是痛苦的。(Zhang 2000:186)

Takovým vrstvením motivů se příběh rozprostírá i mimo chronologickou linii. Kromě toho ale prostorovosti nahrává také úvodem do příběhu, v rámci kterého lze opět mluvit o signalizované postavě vypravěče. Tentokrát se ale spíše než o hlas pomyslného průvodce jedná o oko kamery, což tuto povídku z části odlišuje od ostatních. Vypravěčka jako by se s namířeným objektivem a nastraženými mikrofony pohybovala v tramvaji a zabírala jednotlivé lidi, zaznamenávala útržky jejich rozhovorů. Občas vyhlédne oknem ven, aby postihla i dění na ulici. Teprve potom zaostří na hlavní postavu, ještě chvíli váhá, odbíhá od něj k Cuiyuan a zpět a teprve pak nechává herce rozehrát milostný příběh.

Je to opět úvod, který na jedné straně zdůrazňuje přítomnost toho, kdo dění zaznamenal a předává dál, a na druhé straně tak činí s citem pro následující vývoj. Uvádí nás do obrazu a na paprscích odpoledního slunce a ospalé nálady ztichlého města nás přenáší na druhou stranu ontologického příkopu.

Je nutno zdůraznit, co už bylo naznačeno výše při analýze počtu osamění v této povídce, a to že se (stejně jako v „Jasmínovém čaji“) v podstatě jedná o dvojí překonání ontologického příkopu. Jsme uvedeni do reality fikčního světa, a jak se příběh dál rozvíjí,

uvědomujeme si, že hrdinové se také nacházejí kdesi mimo realitu svého běžného života – v jakémisi fiktivním světě, v odděleném čase a prostoru. Čtenář realitu příběhu opustí vzápětí poté, co povídka skončí. Postavy opustí realitu svého milostného vzplanutí nedlouho potom, co je odvolána blokáda, tramvaj se rozjede a ony se vrátí ke svým životům.

Tíhnutí ke konci se v této povídce projevuje vědomím, že blokáda jednou musí skončit, a vzhledem k tomu, co se během ní stalo, musí se v pokračujících životech postav projevit nějaké následky. Chceme vědět jaké. Chceme vědět, jestli Zongzhen Cuiyuan zavolá, jestli se splní jejich krátký společný sen.

Okamžitý kognitivní závěr je zřejmý – nějaké následky si možná v sobě ponese Cuiyuan, nicméně na vnější svět ta epizoda nebude mít žádný význam. Zongzhen nezavolá, protože si těžko vzpomene na její telefonní číslo, když už teď se mu vzpomínka na její tvář jeví jako rozmazaná.

Odloženého kognitivního závěru dosahujeme opět teprve ve chvíli, kdy se na celý problém podíváme v širších souvislostech. K tomu nás vypravěčka navádí, když v posledním odstavci opakuje, že myšlení je bolestivá záležitost. Nejde už jenom o nechtěné a tudíž krátkodobé vzplanutí dvou lidí, mezi kterými ve chvíli, kdy se čas jakoby zastavil, přeskočila jiskra, o vzplanutí uhašené mašinérií pokračujícího života.

Zhang Ailing se tentokrát neobrací k pochodům v podvědomí, resp. ty nechává vyplynout napovrch už jenom tím, že umožní hrdinům zamilovat se. Nevšímá si toho, jak jsme bezmocní vůči silám, které nás z hloubi mysli ovlivňují. Naopak – bezmoc se tentokrát projevuje v tom, jak neochotní a vystrašení jsme udělat vědomě něco, co by nás mohlo někam posunout. A že když už se necháme strnout svým nitrem a přestaneme se jeho působení bránit, stejně se skutečnostmi, které z tohoto působení plynou, neumíme zacházet. Jak už bylo řečeno, jakmile se věci vrátí k normálu, utečeme. Jednotný účinek v nás vzbuzuje právě toto uvědomění – uzavření rámce, ve kterém se může stát cokoli, ale mimo něj se nestane vůbec nic.

Mohlo by se zdát, že prvek epifanie přichází v této povídce relativně brzy, že ho nalezneme již ve výše popisované pasáži, kde se hrdinové do sebe zamilují. V té chvíli čtenář plně pochopí, jaký význam náhodné setkání těchto dvou lidí má. Je to také okamžik, kdy postavy udělají poslední krok do alternativní reality, která byla vytvořena okolnostmi. Kromě toho se ukáže, že do té doby racionálně, až vypočítavě uvažující Zongzhen také podléhá emocím. Příběh nabírá konkrétnější směr. A mění se dokonce i podobna tíhnutí k uzavřenosti – do té době chtěl člověk vědět, co se může během blokády stát. Od této chvíle chce vědět, co

se stane po jejím konci. Faktem ovšem je, že tato pasáž je mnohem důležitější právě pro tíhnutí k uzavřenosti než pro objevení nějaké nové, netušené kvality. Prvek epifanie jakožto prostředek odhalení souvislostí vedoucích k vnímání příběhu jako celku totiž spočívá až v uvědomění hlavní hrdinky, že to, co prožila s Zongzhenem během blokády, jako by se ve skutečnosti vůbec nestalo. Hrdinka prožívá pocit rozčarování a stejně tak čtenář. Události, které se staly před pouhými několika okamžiky, náhle postrádají jak platnost, tak smysl. Teprve tato překvapivá kvalita, která v podstatě neguje většinu předchozího vyprávění, má zásadní vliv na příběh jako takový.

2.7 Zlatá klec¹³

Tato povídka vypráví příběh ženy jménem Qiqiao 七巧, která se, byť nízkého původu (pochází z rodiny obchodníka), přivdala do velké, bohaté rodiny Jiang 姜. Její manžel je mrzák upoutaný na lůžko, což je ostatně jediné vysvětlení, jak se dívka z takových poměrů mohla dostat do statkářské rodiny.

První část povídky, která by se z historického pohledu dala zařadit do doby těsně po pádu císařství v roce 1911, se odehrává během jediného dne a prezentuje nám Qiqiao jako velice zahořklou, cynickou až sarkastickou ženu, která je hluboce frustrovaná tím, jakým směrem se její život vyvinul, aniž by ona vůbec měla možnost volby – sňatek byl samozřejmě dohodnut za účasti dohazovače, jak bylo v té době běžné. Rodina, sestávající se z tchýně Qiqiao, jeho dvou bratrů a jejich manželek, žije společně se spoustou služebnictva pohromadě v jednom domě. Hrdinka si vylévá svou zlost, na kom může, drze si dobírá své švagrové a nenamáhá se skrýt opovržení jak svým manželem, tak vlastně celou rodinou, která podle ní působí všechno její utrpení.

Celá rodina po mě šlape, kdybych se nechala, už by mě utrápili k smrti. Je to tak, jsem nemocná zlostí!

一家子都往我头上踩，我若是好欺负的，早给作践死了，饶是这么着，还气得我七病八痛的！（Zhang 2000:151）

¹³ Zhang Ailing dala ve svém vlastním anglickém překladu této povídky název „The Golden Cangue“. Slovo „cangue“ pochází z francouzštiny a znamená mučicí instrument, který by se dal přirovnat ke kládě – až na to, že se do něj zamykala pouze hlava a někdy také ruce, ale ne nohy (Hsia 1961:400). Samotné slovíčko suo 锁 znamená mimo jiné okovy. S přihlédnutím ke smyslu povídky, který z části spočívá v právě uvěznění v bohatství, a také k estetické stránce věci titul překládáme jako „Zlatá klec“.

A když ji odpoledne přijede navštívit její bratr s manželkou, viní ho za svůj osud:

Qiqiao promluvila roztřeseným hlasem: „Není divu, že [starší bratr] nemá slov – jak by se mi mohl podívat do očí!“ Pak se obrátila k bratrovi: „Myslela jsem, že jsi nikdy neměl v plánu sem přijít! Pořádě si mě zničil! A zmizel jsi, jenomže já utéct nemohla. Je ti jedno, jestli budu žít nebo zemřu.“

七巧颤声道：“也不怪他没有话——他哪儿有脸来见我！”又向她哥哥道：“我只道你这一辈子不打算上门了！你害得我好！你扔崩一走，我可走不了。你也不顾我的死活。” (Zhang 2000:186)

Qiqiao vidí jedinou naději v tom, že jednou bude část obrovského jmění rodiny Jiang její. Nedá se ale říct, že by to pro ni byla útěcha. Stejně jako drobné flirty s jejím švagrem Jizem 季泽, mladším bratrem manžela a nejmladším z Jiangů. Jiskří to mezi nimi, jenomže oba jsou si vědomi toho, že takový vztah by pro sebe nenašel omluvu. A tak jediné, co hrdince zbývá kromě neustále se projevující neúcty ke všem jejím příbuzným, jsou vzpomínky na dětství, dobu svobody.

Vyprávění se náhle posunuje o deset let dopředu:

V zrcadle se odrážející zelené bambusové závěsy a svitková krajinomalba vyvedená zlatou a zelenou barvou se jako obvykle pohupovaly ve větru – pokud by na ten odraz člověk hleděl příliš dlouho, zamotala by se mu hlava. Když se [Qiqiao] podívala znovu, zelené bambusové závěsy pobledly, svitek se proměnil ve fotografii zemřelého manžela a také žena v zrcadle zestárla o deset let.

镜子里反映着的翠竹帘子和一副金绿山水屏条依旧在风 中来回荡漾着，望久了，便有一种晕船的感觉。再定睛看时，翠竹帘子已经褪了色，金绿山水换为一张她丈夫的遗像，镜子里的人也老了十年。(Zhang 2000:152)

Následuje scéna, ve které se jedná o rozdělení dědictví po tchýni Qiqiao, která nedávno zemřela. Při jednání o rozdělení majetku se jí nevhodným chováním, jež je

motivované snahou získat pro sebe a své děti – syna jménem Changbai 长白 a dceru Chang'an 长安 – co největší díl dědictví, podaří naposledy rozhněvat a svým způsobem i zahanbit rodinu Jiang. Nakonec je nehledě na její výhrady majetek rozdělen tak, jak bylo původně v plánu, což je pro Qiqiao stejně natolik výhodné, že si může dovolit koupit si vlastní dům a více méně ukončit své styky s ostatními členy rodiny Jiang.

Qiqiao si ale s sebou i do „nového“ života stranou svých trýznitelů nese těžké břímě minulosti, které se pomalu ale jistě začíná projevovat jako duševní choroba – navíc ještě podporovaná kouřením opia. Když ji jednoho dne přijde navštívit Jize, aby s ní jednak projednal jisté obchodní záležitosti a také aby se jí vyznal z lásky, kterou k ní choval celé ty roky, kdy bydleli v jednom domě, sama nakonec zničí všechno, co by z jeho vyznání mohlo vyplynout.

Kolik jí to stálo námahy vzdát se všech nadějí a on se zase vrátil, aby ji trápil. Nenávidí ho. Opět se na ni tak dívá. Jeho oči – je o deset let starší, ale pořád je to on! Dejme tomu, že jí lže – nebylo by lepší to zjistit o něco později? A i kdyby bylo jasné, že lže, není tak dobrý herec, že by se to vlastně dalo považovat za pravdu? Ne! Nemůže padnout do rukou toho muže. Jiangové jsou strašní, mohli by ji připravit o peníze.

好容易她死了心了，他又来撩拨她，她恨他。他还在看着她。他的眼睛——虽然隔了十年，人还是那个人呵！就算他是骗她的，迟一点儿发现不好么？即使明知是骗人的，他太会演戏了，也跟真的差不多罢？不行！她不能有把柄落在这厮手里。姜家的人是厉害的，她的钱只怕保不住。(Zhang 2000:156)

Qiqiao Jizeovi nakonec ztropí scénu a poleje ho švestkovým džusem. On odejde a Qiqiao si vzápětí uvědomuje svoji chybu. Opravdu ho kdysi milovala a nyní se mu měla poddat. Veškeré naděje na to, že by ho mohla ještě někdy získat, svým činem pohřbila. To ještě přispěje k její rozvíjející se paranoie. Pocit, že každý, kdo se byť jenom trochu přiblíží její rodině, má zálusk na peníze, pro které ona sama trpěla, ji pohltí a společně se závislostí na opiu se stane destruktivním jak pro ni, tak pro její okolí.

„Muži... nech je být! Kdo nepomýšlí na tvé peníze? Pro tvou matku nebylo lehké je získat a také nebylo snadné je ohlídat. Jednou budou vaše a já bych se nemohla dívat, jak někomu naletíte... Říkám ti, buď od dneška opatrnější, slyšíš?“

"男人.....碰都碰不得！谁不想你的钱？你娘这儿一个钱不是容易得来的，也不是容易守得住。轮到你们手里，我可不能眼睁睁看着你们上人的当——叫你以后提防着些，你听见了没有？" (Zhang 2000:160)

Takovým způsobem vynadá Qiqiao své třináctileté dceři, když ji přistihne při vsutku nevinné hře s bratrancem. V průběhu dalších asi tak patnácti let se jí podaří dohnat svého syna k závislosti na opiu a jeho ženu i konkubínu k sebevraždě. Chang'an, o které se nedá říct, že by byla vyloženě krásná, nedostává kvůli pověsti své matky žádné nabídky k sňatku, a když už se ve třiceti letech konečně zasnoubí s mužem jménem Tong Shifang 童世舫, její vztah stejně skončí tragicky – sama se rozhodne radši celou věc ukončit, než aby musela žít ve stálém strachu z toho, co je Qiqiao s jejich manželstvím schopná provést.

[Manželství] je záležitost na celý život; můžete být věčně zlodějem, ale nemůžete se věčně proti zlodějům chránit – copak ví, co její matka provede? Dřív nebo později přijdou problémy, dřív nebo později se [s Shifangem] rozejdou. Tohle byla nejkrásnější epizoda jejího života; lepší ji ukončit dřív, než ji nějak nesnesitelně uzavrou jiní. Krásné a skličující gesto...

这是 天长地久的事，只有千年做贼的，没有千年防贼的——她知道她母亲会放出什么手段来？迟早要出乱子，迟早要决裂。这是她的生命里顶完美的一段，与其让别人给 它加上一个不堪的尾巴，不如她自己早早结束了它。一个美丽而苍凉的手势.....(Zhang 2000:172)

Bohužel se Chang'an ve svých úvahách nemýlí. S Tong Shifangem se i po jejich rozchodu dál vídá, a když se to Qiqiao dozví, pozve ho na návštěvu, jenom aby před ním Chang'an prezentovala jako dívku závislou na opiu. To Shifanga samozřejmě odradí.

Konec příběhu zdá se otevřený. Qiqiao umírá a její potomci žijí dál ze zděděných peněz. Otisk matky v jejich duších ale nikdy nezmizí.

Měsíc z doby před třiceti lety už dávno zašel, lidé z doby před třiceti lety zemřeli, ale příběh z doby před třiceti lety nekončí – nemůže skončit.

三十年前的月亮早已沉下去，三十年前的人也死了，然而三十年前的故事还没完——完不了。(Zhang 2000:176)

Jak příznačný konec pro dílo, které se vyznačuje tak silným tíhnutím k uzavřenosti. Ať už se nacházíme v kterékoli fázi popisovaných třiceti let života Qiqiao, nezbavíme se nutkání pokračovat dál a konečně narazit na chvíli, kdy se její prokletí zlomí. A když už je nám jasné, že hlavní hrdinka je skutečně poznamenána na celý život, že v podstatě zešílela a nikdy nemá najít dvířka zlaté klece, v níž je uvězněná, přesunou se naše naděje a její potomky. Čekáme, jak se Qiqiao pokusí zasáhnout do jejich života, a doufáme, že se její moci vzeprou a uniknou zpoza zlatých mříží. Nedočkáme se, a nadto je nám vypravěčkou naznačeno, že duch Qiqiao, její příběh, který se stal příběhem Changbaie a především Chang'an, přetrvává.

Tento typ konce je podobný jako v povídce „Rudá růže, bílá růže“ – vypravěčka stupňuje tragičnost (několik posledních odstavců popisuje smrt Changbeiovo žen), předposlední odstavec věnuje sebereflexi a vzpomínkám hlavní hrdinky, aby pak povídku rychle přivedla k fyzickému konci. Ovšem na rozdíl od příběhu Tong Zhenbaoa, se nás nesnaží okamžitým kognitivním koncem zmást. A vlastně ani šokovat, přestože nepřipravené může toto naturalistické zakončení vskutku zaskočit. Pokud bychom vynechali poslední, melancholicky vyznívající větu, jedná se o vlastně pouhé konstatování.

Říká se, že [Chang'an] viděli na ulici v doprovodu muže, jak stojí u stánku a on jí kupuje pár podvazků. Pravděpodobně z jejích peněz, které ovšem vytáhl ze své kapsy... Samozřejmě, že jsou to jenom klepy.

谣言说她和一個男子在街上一同走，停在攤子跟前，他为她买了一双吊袜带。也许她用的是她自己的钱，可是无论如何是由男子的袋里掏出来的。.....当然这不过是谣言。(Zhang 2000:176)

Okamžitý kognitivní konec nás nechává bez pomoci. Chang'an se velice pravděpodobně vydala stejnou cestou jako Qiqiao. Stala se z ní osoba vážící si nejvíc svého majetku, jakožto jediné hodnoty, která ji po letech utrpení zbyla. Neschopná normálního

sociálního kontaktu kráčí ve šlépějích své šílené matky. Co se stalo s Changbaiem vlastně ani nepotřebujeme vědět.

Odložený kognitivní konec má v této povídce kromě obvyklých psychologických asi nejsilnější společenské konotace. Stejně jako Chuanqing v „Jasmínovém čaji“ se ani Qiqiao nedokáže vymanit z narůstající frustrace a i ona jí nakonec pohledne a volí nesmyslně destruktivní a nic neřešící čin. Ať už se snaží být jakkoli krutá k ostatním, její nenávisť se jí nakonec vždy v nějaké formě vrátí. A stejně jako Chuanqing, i ona je přes svoji duševní poruchu dostatečně při smyslech na to, aby si tu skutečnost uvědomovala.

Už třicet let nosila zlaté okovy. Jejich ostrými hranami řezala lidi okolo sebe – ty, které nezabila, přivedla na půl cesty k záhubě. Věděla, že syn i dcera ji k smrti nenávidí, že příbuzní z manželovy strany ji nenávidí, že její vlastní rodina ji nenávidí.

三十年来她戴着黄金的枷。她用那沉重的枷角劈杀了几个人，没死的也送了半条命。她知道她儿子女儿恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。(Zhang 2000:175)

Co má ale tato povídka navíc, je kritika starých poměrů, a to především jejich dopadu na život ženy. Zhang Ailing si jakožto moderní žena, která ovšem vyrůstala v rodině, kde minimálně z otcovy strany některé prvky tradiční výchovy převládaly, musela uvědomovat, co všechno se mohlo stát, kdyby se narodila o nějaké to desetiletí dříve. Nehledě na to, že její otec byl závislý na opiu – a stejně jako v „Jasmínovém čaji“ i ve „Zlaté kleci“ je opium implicitně asociováno s nějakým druhem zla, kupříkladu šikany vlastních dětí.

Ale není třeba znát biografii autorky, aby člověk našel v této povídce kvalitu převyšující rámec tragického příběhu. Nicméně je o to překvapující, že jedna ze složek této kvality zahrnuje v podstatě pozitivní emoci.

Hlavní postavou je žena, kterou poměry ve společnosti přivedly k dlouho trvajícímu utrpení. Za manžela má mrzáka, a právě proto cítí, že její postavení v rodině Jiang není plnohodnotné, že je pouhou z nouze ctností. Na druhou stranu jsou to tytéž poměry ve společnosti, byť postupně se měnící, které jí zajišťují jedinou naději na potenciální štěstí. To se skrývá v majetku, jenž jí po smrti starších členů rodiny připadne. Jak se posléze ukáže, tento rozpor vytvoří zásadní dilema v jejím životě – má se vydat moderní cestou, která ji

vzhledem k tomu, čím si prošla, musí nevyhnutelně děsit, a nebo se držet starých hodnot, které sice nejsou o nic méně děsivé, ale na druhou stranu pro Qiqiao důvěrně známé?

Zhang Ailing nechává svoji hrdinku zvolit si druhou možnost. Pokud se na tento fakt podíváme s odstupem, nemůžeme nepocítit s hlavní hrdinkou soucit, jakožto s obětí doby, která prostě nebyla schopná přizpůsobit se novým pořádkům, zatímco ty staré zároveň bizarním způsobem ovlivnily její osobnost. Připočteme-li k tomu vliv, který Qiqiao měla na svou dceru, dostáváme se ke stejnému závěru jako v případě „Jasmínového čaje“ – vlivy minulost mohou přežít několik generací a i po dlouhé době působit katastrofy.

A jak nás autorka tentokrát do příběhu uvádí?

Šanghaj před třiceti lety za měsíčního svitu.... Možná, že se nám měsíc z doby před třiceti lety ani nepodaří spatřit. Mladí lidé přemýšlejí o takovém měsíci jako rudo žluté skvrně velikosti měďáku, jako o slze na dopisním papíře od Duoyun Xuana, starém a rozmazaném. Staří lidé si vybavují měsíc z doby před třiceti lety jako nádherný, oproti tomu dnešnímu větší, kulatější a bělejší. Ale když se na takový měsíc podíváme zpět po třiceti letech strastiplného putování, nehledě na to, jak krásnou bude mít barvu, pořád si s sebou ponese trochu sklíčenosti.

三十年前的上海，一个有月亮的晚上.....我们也许没赶上看见三十年前的月亮。年轻的人想着三十年前的月亮该是铜钱大的一个红黄的湿晕，像朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而迷糊。老年人回忆中的三十年前的月亮是欢愉的，比眼前的月亮大、圆、白；然而隔着三十年的辛苦路望回看，再好的月色也不免带点凄凉。(Zhang 2000:139)

Přítomnost vypravěče je opět zřetelně signalizována. Vypravěčka nám vlastně říká, co můžeme od příběhu čekat, což je podobný postup jako u „Jasmínového čaje“. Další pasáž, která popisuje noční rozhovor dvou služek, ovšem zase připomíná postup použitý v „Blokádě“ – nejprve zmapovat okolí, zjistit a předat okolnosti a náladu a pak teprve začít vyprávět vlastní příběh. Vzhledem k rozsáhlosti této povídky si vypravěčka může dovolit převádět nás přes ontologický příkop velice pozvolna, a dokonce nás na chvíli nechat myslet si, že se celá historie bude týkat služky jménem Fengxiao 凤箫.

Jakmile se ale na scénu dostane Qiqiao, není již pochyb, v čí realitě se právě nacházíme. Tento postup „pomalého rozjezdu“ je velice efektivní v tom ohledu, že nás

nechává zvyknout si na prostředí ozářené měsícem z doby před třiceti lety a zároveň oddaluje chvíli, kdy nás naplno zasáhnou fakta nešťastného osudu hlavní hrdinky. Na měsíčním paprsku cestujeme do i z příběhu a to mu také dodává melancholický, skoro až sladkobolný rys, který přece jen o něco zjemňuje naturalistické vyznění celé povídky.

Pocit osamělosti se v této povídce intenzivně dotýká všech hlavních postav a nejsilněji samozřejmě Qiqiao, což se nejlépe projeví při její závěrečné sebereflexi, kdy mluví také o tom, kterého z hochů, jež jako dívka potkávala na tržišti, si mohla vzít, a že by jí to jistě přineslo alespoň ždíbeček lásky. Co dodává tomuto pocitu na krutosti je pak způsob, jakým se přenáší z generace na generaci.

Toto zacyklení také přispívá k tomu, že příběh, který by snadno šlo nazvat historií, můžeme z hlediska výstavby vnímat velice prostorově. Chronologie hraje roli pouze do té chvíle, než si plně uvědomíme, že běh času nemá vliv na podobu událostí. Pokud bychom, chtěli použít klišé, stačilo by říct, že historie se opakuje. A i když vypravěčka v závěru pohybu po ose času zdůrazňuje, když mluví o zašlém měsíci a mrtvých svědcích jeho svitu, stačí tři slova informující nás o nemožnosti zastavit starý příběh, abychom si uvědomili, že příběh tohoto typu skutečně existuje v prostoru, který je věčný. A v něm se vznáší jako nemá hrozba – historické trauma (a to běh dějin v Číně ukáže více než jasně) je totiž věc znovu a znovu se objevující.

Z toho pak také plyne jednotný dojem z celé povídky, pocit na času nezávislé tragičnosti.

Výjimečným rysem „Zlaté klece“, který z části vyplývá z jejího rozsahu a více generačního záběru, je možnost lokalizovat prvek epifanie hned na dvou místech. Poprvé se nám nová, zásadní kvalita zjevuje v momentě, kdy Qiqiao tak neuváženě a zkratovitě zaútočí na Jizeho a tím pohřbí své naděje na lásku. Jak bylo řečeno, právě od tohoto momentu je jasné, že pro hrdinku už neexistuje cesta k vysvobození.

Podruhé epifanii pocítíme, když se i Chang'an vzdá nadějí.

Než se dostaneme k závěrečnému shrnutí a zhodnocení naší výchozí hypotézy, je třeba říct, že „Zlatá klec“ se intenzitou jednotlivých rysů staví o úroveň výš než ostatní rozebírané povídky. Podobnost s „Jasmínovým čajem“ je sice více než zjevná, nicméně vše, co bylo v příběhu Nie Chuanqinga naznačeno, je teprve v této povídce dotaženo do konce – nehledě na to, jak moc otevřený se i tady konec může jevit.

Závěr

C.T. Hsia ve výše citované pasáži z díla *A History of Modern Chinese Fiction 1917-57*, která se týká povídky „Zlatá klec“, píše, že z hlediska stylu toto dílo čerpá z čínské tradice. Nám se ale na základě naší analýzy podařilo zjistit, že nejen „Zlatá klec“ ale i ostatní povídky obsahují rysy, které povídkovému žánru připisuje západní literární věda.

Tato tvrzení se ovšem v zásadě nevylučují a mohou naznačovat dvě věci: Jednak fakt, že Zhang Ailing byla díky studiu a zájmu o literaturu obecně natolik vzdělaná v západní literární tvorbě, aby se jí dařilo naprosto přirozeně kloubit a míchat jak vlivy domácích, tak zahraničních. Na druhé straně se toto zjištění dá interpretovat také jako důkaz specifčnosti samotného povídkového žánru, který sice nelze beze zbytku definovat, ale jeho základní rysy jsou společné pro literární tradici kdekoli na světě.

V každém případě je zjevné, že povídky Zhang Ailing, přestože autorka pochází z jiného kulturního prostředí, než kterého si teorie povídky obecně všímají (a ve kterém také vznikají), je bez problémů možné popsat termíny západní literární teorie. V rámci sumy zkoumaných rysů jsme nenašli ani jediný, který by se na autorčiny povídky nedal aplikovat. Což znamená, že jsme potvrdili úvodní tvrzení, že charakteristika jejích povídek vede k důkazu jejich příslušnosti k danému žánru.

Zároveň se nám ale podařilo obhájit i část vstupní hypotézy, která říká, že se v povídkách Zhang Ailing dá vysledovat určitá suma rysů, jež jsou pro všechny povídky společné, a vytváří tak autorčin specifický rukopis.

Zmiňovali jsme se o tom, že autoři zabývající se Zhang Ailing se i na základě jejích vlastních slov shodují na implicitní přítomnosti motivů smutku a sklíčenosti v jejích dílech. I my jsme dospěli ke stejnému závěru, a to především když jsme v povídkách hledali rys převzatý z anglosaské literárněvědné tradice, který hovoří o tom, že hlavní postava často prožívá pocit osamění. Tento rys je nejzřetelnější v povídkách „Jasmínový čaj“ a „Zlatá klec“, které nám představují hrdiny nějakým způsobem odtržené od okolního světa, vykořeněné – ovšem spíš s hlediska osobního, než společenského.

Když Frank O'Connor popisoval tento rys povídkového žánru, mluvil také o tom, že autoři povídek projevují zájem především o lidi z okraje společnosti, kteří sní o úniku z materiálních i duchovních podmínek, v nichž žijí. A také, že autoři i sami sebe považují za vydědence. To ovšem není v případě Zhang Ailing zcela přesné. Určitě se nepovažovala za vydědence, naopak. Chtěl být populárním autorem a prožívala pocit štěstí, když se jí to podařilo. Netoužila uniknout ze společenských struktur, naopak si jich spíše chtěla plně užívat.

Stejně tak spisovatelčiny postavy nejsou lidé pohybující se na okraji společnosti. Pravda, Qiqiao ve „Zlaté kleci“ není společensky oblíbená, ale její status bohaté příslušnice vyšší společenské vrstvy se jí nedá upřít. Chtěla by možná trochu změnit podmínky, za kterých se do ní dostala, nicméně nedá se říct, že by z podmínek, ve kterých zvláště v druhém polovině příběhu žila, chtěla vyloženě uniknout. Stejně tak Chuanqing v „Jasmínovém čaji“ nebrojí ve své podstatě proti společnosti obecně, ale spíše proti vlastnímu osudu. Jinými slovy se dá také říct, že postavy z povídek Zhang Ailing nejsou lidé z okraje společnosti ze své podstaty – když už, tak se jimi vědomě či podvědomě stávají.

Ještě markantnější je to v případě povídky „Rudá růže, bílá růže“. Tam jsme sice pocit osamění označili jako méně výrazný, ale zároveň jsme potvrdili jeho přítomnost. Zhenbao rozhodně není žádný vyděděnec, a i když tím směrem nakročí, mimo společnost se alespoň v rámci příběhu nedostane. V povídce „Blokáda“ pak pocit smutku v žádném případě neplyne z postavení na okraji společnosti. Zde se dá říct, že by se postavy nejradši vydědenci staly – umožnilo by jim to pokračovat v započatém milostném vztahu, přivedlo by je to ke štěstí.

Leo Ou-fan Lee mluvil o „téměř vševědoucím hlasu vypravěče“ a na základě naší analýzy se ukazuje, že rys signalizované přítomnosti vypravěče je po prožitku pocitu osamění druhým nejdůležitějším prvkem, definujícím specifičnost literárního stylu Zhang Ailing.

Co se týče autorského charakteru hlasu vypravěče, nejzřetelněji se s ním setkáme v povídce „Jasmínový čaj“, na jejímž začátku hovoří vypravěčka v první osobě. Nejméně se pak projeví v „Blokádě“, v níž by zmíněným okem kamery mohl být v podstatě kdokoli. Nedá se ale říct, že by se zde neprojevoval vůbec. Například dvakrát zmíněná úvaha o bolestivosti přemýšlení autorský charakter jasně naznačuje. Ve zbylých dvou povídkách nám autorský charakter hlasu vypravěče evokují také především pasáže, v nichž dochází k pro Zhang Ailing typickým úvahám „o životě“. Samozřejmě že čtenář, který je obeznámen s biografií autorky a s kontextem její tvorby (zná ji například i jako autorku esejů), bude autorský charakter hlasu vypravěče vnímat intenzivněji než čtenář, který se k její tvorbě dostává poprvé.

Nejexplicitněji se signalizovaná přítomnost vypravěče projevuje vždy na začátku povídky. Vypravěčka nám pomáhá (byť pokaždé trochu jiným způsobem) překonat ontologický o příkop a uvést nás do reality příběhu. Využívá své vševědounosti k tomu, aby pro čtenáře nebyl tento přechod příliš náhlý a aby se stihl přizpůsobit prostředí i náladě, která ho na následujících řádcích očekává. Zároveň tím dosahuje určitého pocitu intimity, a to jak mezi vypravěčkou a postavami, tak mezi vypravěčkou a čtenářem. Pro postavy je vypravěčka

osobou, která jejich činy komentuje a svým způsobem ospravedlňuje dobou a místem. Pro čtenáře je pak přítelkyní, která mu ukazuje cestu příběhem.

Ukazuje čtenáři také cestu ven z příběhu, a tak mu pomáhá přiblížit se odloženému kognitivnímu závěru a všimnout si rozdílu mezi ním a sdělením, které přináší okamžitý kognitivní závěr. Zmiňovaná sklíčenost a tragičnost lidského osudu, který buď není v našich rukách, a nebo s ním neumíme zacházet, zároveň zintenzivňuje tíhnutí k uzavřenosti. Překážky, které nám autorka na cestě ke konci staví do cesty, spočívají právě ve stupňování této tragičnosti, a když už jsou „odstraněny, zdolány, absorbovány“, nic moc jiného než tragičnost nakonec vlastně ani nezbyvá. To ale neznamená, že bychom neměli dojít naplnění. Jak poznamenává Susan Lohafer, pokud nejsme spokojeni s koncem příběhu, pokud máme pocit, že tahle by se končit nemělo, je to možná pouze nedostatek zkušenosti, které by nám pomohly pochopit význam do té míry, do které to po nás autor chce. „On je hotov; my nejsme.“ (Lohafer 1983:97)

Pro Zhang Ailing je jistá otevřenost konce typická – problémy postav se častokrát nevyřeší, spíše zintenzivní, nabudou své absolutní hodnoty. Z hlediska okamžitého kognitivního závěru to tak nemusí být vždy, jak jsme si ukázali na příkladu povídky „Rudá růže, bílá růže“, nicméně i zde jsme si vysvětlili, že v rovině, která už se nachází mimo rámec příběhu, stále existuje možnost zvratu k další osobní tragédii.

A konečně se sklíčeností a tragédií má hodně společného také prvek epifanie. Nová, zásadní kvalita, která se v povídkách Zhang Ailing objevuje, nebývá pozitivní. Ve „Zlaté kleci“ jde o ztrátu nadějí, v „Blokádě“ o popření smyslu a významu většiny děje, v „Jasmínovém čaji“ o absurdní zacyklení hodnot a v „Rudé růži, bílé růži“ o opětovnou ztrátu kontroly nad sebou samým.

Jako předposlední rozebereme rys týkající se linearitu a prostorovosti. Myslíme si, že přes všechnu zajímavost sledování prostorových prvků, nepatří autorčiny povídky do typu prózy, která prostorovost upřednostňuje. To ale neznamená, že by tento rys nebyl v jejích povídkách důležitý. Rozhodně nám pomáhá vnímat je jako celek a všimnout si záležitostí, které přesahují rámec lineárních příběhů, což přispívá jednak k tomu, že se nám přiblíží pochopení odloženého kognitivního závěru, ale také k zintenzivnění jednoty dojmu, který si z povídky odneseme.

Je zcela zřejmé, že o přítomnosti či nepřítomnosti jednoty dojmu, jediného účinku povídky není třeba diskutovat. Jak je vidět, autorka mu podřizuje všechny ostatní stavební prvky povídek. Konec bez zásadního zvratu, osamělost postav, epifanie spočívající v odhalení

kvality sice nové a překvapivé, ale přesto vlastně negativní, přítomnost vypravěče jakožto někoho, kdo je potřeba ke zjemnění dopadu vyznění povídky na čtenáře – to všechno vede k jedinému dojmu, kterým není nic jiného než právě pocit tragičnosti, smutku a beznaděje.

Domníváme se, že z naší analýzy jasně vyplývá, že dílo Zhang Ailing dokládá výrazné tematické a motivické zaměření a zároveň svébytný rukopis. Autorce se podařilo pro sebe definovat styl, který je jak typický, tak efektivní. Smutek jakožto ústřední emoce, je-li podán s takovou elegancí, jaké dosahuje Zhang Ailing, může přinést jeden z nejkrásnějších čtenářských, estetických zážitků.

Bibliografie

Bakešová, Ivana (2001). *Čína ve XX. století*. Díl 1. Olomouc: Univerzita Palackého.

Fairbank, John King (1998). *Dějiny Číny*. Praha: nakladatelství Lidové noviny.

Gunn, Edward M. (1980). *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937-1945*. New York: Columbia University Press.

Haman, Aleš (1999). *Úvod do studia literatury a interpretace literárního díla*. Jinočany: H&H.

Hsia, C. T. (1961). *A History of Modern Chinese Fiction 1917-57*. New Haven and London: Yale University Press.

Hsia, C .T., Joseph S. M. Lau, Leo Ou-fan Lee, eds (1981). *Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949*. New York: Columbia University Press.

Huang Nicole (2005). *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s*. Leiden: Brill.

Huang, Weiping (2001). *Melancholie als Geste un Offenbarung: zum Erzählwerk Zhang Ailings*. Bern: Peter Lang AG.

Hung, Chang-tai (1996). *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937 - 1935*. Taipei: SMC Publishing Inc.

Chang, Eileen (2006). „Sealed off.“ Trans. by Karen S. Kingsbury. In *Love in a Fallen City*. New York: New York Review of Books Classics.

Chang Eileen (1981). „The Golden Cangue“. In C .T. Hsia, Joseph S. M. Lau, Leo Ou-fan Lee, eds. *Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949*. New York: Columbia University Press.

Lee, Leo Ou-fan (1999). *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*. London: Harvard University Press.

Lohafer, Susan (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.

McDougall, Bonnie S. (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. London: Hurts, cop.

Pilař, Martin (1994). *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Ostrava: Sfinga.

Wang, David Der-wei (1998). "Foreword". In Eileen Chang, *The Rouge of the North*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Zhang Ailing. „Jasmínový čaj.“ Přel. Zuzana Li.

Zhang Ailing. „Nálet.“ Přel. Zuzana Li.

Zhang Ailing 张爱玲 (2000). *Jingdian zuopinji* 经典作品集. Taiyuan: Bei yue wenyi chubanshe.